DE GRUYTER

Pavlina Kulagina, Franziska Lallinger (Hrsg.)

VOM HYMNUS ZUM GEBET

GATTUNGS- UND GEBRAUCHSWECHSEL LITURGISCHER LIEDER IN MITTELALTER UND FRÜHER NEUZEIT

LITURGIE UND VOLKSSPRACHE



Vom Hymnus zum Gebet

Liturgie und Volkssprache

Studien zur Rezeption und Produktion geistlicher Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von
Andreas Kraß

Band 6

Vom Hymnus zum Gebet

Gattungs- und Gebrauchswechsel liturgischer Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von
Pavlina Kulagina und Franziska Lallinger

DE GRUYTER

Die Veröffentlichung wurde finanziert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 491192747.

Die zugrundeliegende Forschung wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 196257117.



ISBN 978-3-11-074819-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075911-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-075915-0
ISSN 2367-0312
DOI https://doi.org/10.1515/9783110759112



Library of Congress Control Number: 2022944208

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Hildesheim, Dombibl., Hs. J 29, fol. 52r.
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com



Zum Gedenken an Johannes Janota (1938–2021)

Vorwort

Der vorliegende Band basiert auf der Werkstatt-Tagung ‚Vom Hymnus zum Gebet', die am 4. und 5. Februar 2021 in Kooperation des DFG-Projektes „Online-Repertorium der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen (Berliner Repertorium)" (Humboldt-Universität zu Berlin) mit dem SNF-Projekt „Deutschsprachige Gebetbücher des Mittelalters. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung, Form und Funktion" (Université de Fribourg) online veranstaltet wurde. Die Vorbereitung der Werkstatt-Tagung und die Herausgabe dieses Bandes wäre in den außergewöhnlichen Zeiten der Corona-Pandemie ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen nicht realisierbar gewesen. Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die langjährige Förderung des ‚Berliner Repertoriums', in dessen Rahmen die das Projekt abschließende Tagung durchgeführt wurde. Bedanken möchten wir uns auch bei der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin für einen großzügigen Druckkostenzuschuss im Rahmen des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin. Unser Dank gilt dem Verlag Walter de Gruyter für die professionelle und reibungslose Betreuung dieses Bandes und hier stellvertretend insbesondere Robert Forke. Nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich für ihre Bereitschaft gedankt, die komplexen Transformationsprozesse zu erforschen, die lateinische liturgische Lieder auf dem Weg zum volkssprachlichen Gebet erfahren.

Dieser Band ist dem Andenken an Prof. Dr. Johannes Janota († 25. Oktober 2021) gewidmet, dessen wissenschaftliches Œuvre das Forschungsfeld zum deutschen geistlichen Lied im Mittelalter etabliert hat und bis heute als Standardwerk und Inspiration zum Studium der volkssprachlichen Liturgica beiträgt. Seine Grundlagenforschung diente dem Projekt des ‚Berliner Repertoriums' vielfach als Ausgangspunkt. Es ist uns eine besondere Ehre in diesem Band einen der letzten Beiträge Janotas abdrucken zu können.

Berlin und Jena, Mai 2022 Pavlina Kulagina und Franziska Lallinger

https://doi.org/10.1515/9783110759112-202

Inhalt

Vorwort —— VII

Pavlina Kulagina, Franziska Lallinger
Einleitung —— 1

Pavlina Kulagina
***Grüeßt bistus, Anna, du heÿlige gepererin*. Die Übersetzung des Hymnus *Salve, sancta parens* im *Curs von Sant Anna* als volkssprachliches Zeugnis der spätmittelalterlichen Annenverehrung —— 9**

Youri Desplenter
Sammeln fürs Gebet. Neufund einer Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzen —— 27

Andreas Kraß
Seelenblumen. Volkssprachliche Bearbeitungen lateinischer Hymnen und Sequenzen im Erstdruck des ‚Wurzgartens' (Straßburg 1501) —— 57

Kathrin Chlench–Priber
Die Sequenz *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)* in den Übertragungen des Milíč von Kremsier —— 81

Franziska Lallinger
Die *Salve regina*-Gebetsadaptation *Bis gegrůsset kunigyn der baremherczikeit*. Überlieferung, Analyse, Edition —— 99

Carolin Gluchowski, Henrike Lähnemann
***Salve festa dies*-Bearbeitungen in den Medinger Andachtsbüchern —— 127**

Britta Bußmann
Die vielen Leben des *Guldein Abc.* Zur Wechselwirkung von Überlieferungskontext und Gattungsverständnis am Beispiel einer Sequenz des Mönchs von Salzburg —— 159

Therese Bruggisser-Lanker
Sakralisierung der Intimität. Affektive Trauergestik in Josquins *Stabat mater* —— 189

Johannes Janota
Antiphon, Hymnus und Sequenz im Sangspruch und im Meisterlied —— 213

Caroline Emmelius
***Gaude Syon*. Zur Vita und zu den deutschsprachigen Paraliturgica im Elisabeth-Libellus der Freiburger Klarissen (1481) —— 239**

Matthias Standke
Hymnus und Gebet bei den franziskanischen Gürtelbruderschaften. Semireligiose Prozessionen zwischen Liturgie und Volkssprache —— 271

Abkürzungsverzeichnis —— 297

Autorinnenverzeichnis —— 299

Register —— 301

Pavlina Kulagina, Franziska Lallinger

Einleitung

Die Beiträge des Sammelbandes bieten den neuesten Forschungsstand zur umfangreichen Überlieferung der deutschen mittelalterlichen Übersetzungen lateinischer liturgischer Lieder, die zu einem großen Teil in der Datenbank des Projektes ‚Berliner Repertorium' erstmalig erschlossen wurden. Während sich der erste Sammelband der Reihe Liturgie und Volkssprache (= LUV 1) auf das Thema der Gottesmutter Maria im lateinischen Liedgut und dessen volkssprachlicher Rezeption konzentrierte, der zweite neun Fallstudien zu Hymnus, Sequenz und Antiphon versammelte (= LUV 3) und der dritte die Verfasser geistlicher Lieder unter dem Gesichtspunkt der Autorschaft in den Blick nahm (= LUV 5), steht nun die Gattungsfrage im Fokus.

Das ‚Berliner Repertorium' befasste sich seit 2012 mit der systematischen Beschreibung deutscher Übertragungen von insgesamt 471 lateinischen Hymnen, Sequenzen und Antiphonen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Im Laufe der Katalogisierung hat sich ein eindeutiges Bild hinsichtlich der quantitativen Verteilung auf die unterschiedlichen Register ergeben: Die Anzahl an Prosaübertragungen überragt bei weitem die Umsetzungen in Vers- und Strophenform oder die Glossierungen. Die Prosifizierung vermag einerseits das Verständnis der lateinischen Prätexte aufzuschließen, in dem sie, nicht an metrische, rhythmische oder reimtechnische Gesichtspunkte gebunden, sich vornehmlich der inhaltlichen Seite statt der Sangbarkeit des Stückes widmen kann. Gleichzeitig öffnet diese formal weniger restriktive Aneignungsform die liturgischen Lieder für andere Gebrauchskontexte. Der Überlieferungsbefund hat unter anderem Anlass zur Frage gegeben, ob mit der beobachtbaren Transstilisierung auch ein Gattungswechsel vom liturgischen Lied hin zum Gebet oder Leselied einhergeht. Anliegen des vorliegenden Bandes ist es nicht, eine generelle oder konsekutive Entwicklung zu behaupten oder zu beschreiben. Vielmehr ist es ihm darum zu tun, den komplexen Beziehungen zwischen Hymnus und Gebet in Mittelalter und Früher Neuzeit anhand exemplarischer Textsammlungen, Fallbeispiele und sozialer Rezeptionskontexte nachzugehen. Hymnus und Gebet werden dabei nicht als zwei komplementäre Kategorien, in Konkurrenz oder Opposition zueinander verstanden, sondern als Varianten eines Spektrums laikaler, semireligiöser und monastischer Andachtspraktiken.

Diese vielfältigen Transformationen der Gattung und des Gebrauchs, die liturgische Lieder auf ihrem Weg von der lateinischen Liturgie zur volkssprachlichen Andacht durchlaufen, untersucht der vorliegende Band. Dabei steht das Verhältnis der mittelhochdeutschen, mittelniederdeutschen, mittelniederländi-

https://doi.org/10.1515/9783110759112-001

schen und tschechischen Quellen zu den lateinischen Prätexten und der offiziellen Liturgie ebenso im Zentrum des Interesses wie die materiellen und medialen Aspekte der Überlieferungsträger und ihrer Kontexte. Neben der ausführlichen Text- und Medienanalysen bieten einige Beiträge zudem inhaltserschließende Übersichten bisher wenig erforschter Quellen (Desplenter, Kraß, Standke) sowie Textabdrucke und Editionen (Kulagina, Kraß, Lallinger, Gluchowski/Lähnemann, Bußmann, Emmelius, Standke).

Die erste Sektion des Bandes befasst sich mit in der Tradition des Stundengebets stehenden Textsammlungen, die der laikalen und monastischen, liturgiebegleitenden wie persönlichen Andacht dienten. Die Beiträge der zweiten Abteilung gehen den Adaptationstechniken konkreter Einzeltexte und Vertonungen nach, die in para- und außerliturgischen Kontexten sowie in neuen multimodalen Konstellationen erscheinen. Die dritte Abteilung befasst sich schließlich mit der Einbettung der Texte in Gemeinschaften und Milieus und beleuchtet die laikalen (Sangspruchdichter und Meistersinger), semireliogiosen (Bruderschaften) und monastischen Rezeptionskontexte. Die Beiträge der drei Sektionen sind jeweils chronologisch geordnet. Die Untersuchungen können auf die Ergebnisse und Ressourcen des ‚Berliner Repertoriums' zurückgreifen, auf dessen Datenbank-Einträge mit der Sigle BR und der entsprechenden ID-Nummer referenziert wird.

Stundenbücher und Tagzeitengebete

Pavlina Kulagina nimmt die einzige bekannte mittelhochdeutsche Adaptation des Hymnus *Salve, sancta parens* innerhalb des *Curs von Sant Anna* in der Berliner Handschrift Ms. germ. oct. 554 in den Blick. Die Untersuchung des Officiums, für das bislang noch keine lateinische Vorlage identifiziert werden konnte, gewährt wertvolle Einsichten in die volkssprachliche Ausprägung der Annenverehrung, deren frömmigkeitsgeschichtlichen und theologischen Hintergrund Kulagina zunächst nachgeht. Neben der Einbettung in die spätmittelalterliche Adoration von Christi Großmutter und einer detaillierten Analyse des lateinischen Hymnus fokussiert der Beitrag dessen kompositorische Modifikationen in der volkssprachlichen Adaptation und deren handschriftlichen Überlieferungskontext. Die Analyse verdeutlicht, dass die Strophenwahl und -anordnung der strukturellen Symmetrie der Horen dient, mnemonischen Gesichtspunkten folgt und inhaltlich statt der kontemplativen die heilsgeschichtlichen Qualitäten Annas als *mediatrix* akzentuiert. Der Einbezug des Überlieferungskontextes, insbesondere des sich anschließenden außerliturgischen Gebetes, weitet den Blick für die spezifischen

sprachlichen Register der Annenandacht, die sich durch metaphorische und programmatische Kontinuität als eine textuelle wie meditative Einheit präsentiert.

Youri Desplenter analysiert einen bisher unerforschten mittelniederländischen Codex aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der bei Sotheby's in London 2018 versteigert wurde und die bisher größte überlieferte Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen bietet. Desplenter zeigt, dass, neben Kalendarien und kunsthistorischen Analysen von Illuminationen, das Profil und die Verbreitung bestimmter Hymnen- und Sequenzenübertragungen sowie deren Zueignung an (lokale) Heilige oder Patrone ein wichtiges philologisches, frömmigkeitsgeschichtliches und kodikologisches Instrument liefert. Es dient der Rekonstruktion bestimmter Handschriftentypen, von deren Gebrauchskontexten, der lokalen und überregionalen Netzwerke religiöser Gemeinschaften und nicht zuletzt der Datierung und Lokalisierung von Handschriften. Im Abgleich mit der genuin Delfter Übersetzungstradition und den Schwesternhandschriften Leiden, UB, Ltk. 276 und Den Haag, KB, 71 J 71 kann Desplenter die ‚Sotheby-Handschrift' differenziert verorten: Sie stellt eines der wenigen westlichen Exemplare des Handschriftentypus ‚Mess- und Officiumsbuch' dar. Anhand der vorliegenden Fallstudie kann Desplenter die komplizierten Zusammenhänge der Tradition mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen im Kontext der *Devotio moderna*, ihrer Netzwerke und Handschriftentypen entfalten. Neben der Einordnung und Analyse der Hymnensammlung bietet der Beitrag eine Liste der enthaltenen geistlichen Lieder und ihrer Prätexte.

Andreas Kraß widmet sich dem Fort- und Nachleben liturgischer Lieder im lateinischen *Hortulus animae* (Straßburg 1498), einem in der Tradition der Stundenbücher stehenden Werk, und in dessen ersten deutschen Bearbeitungen (Straßburg 1501). Zunächst analysiert Kraß die inhaltliche Aufteilung des lateinischen *Hortulus* und die Situierung der darin enthaltenen Hymnen und Sequenzen. Anhand der Paratexte und der Bezeichnung im Register wird deutlich, dass die Hymnen als Teil der Officien als solche kategorisiert werden, während die einzige Sequenz, das *Stabat mater*, als Reimgebet zu verstehen ist. Im Unterschied zur älteren Forschung kann Kraß nachweisen, dass sich der deutsche ‚Wurzgarten' näher an der lateinischen Vorlage orientiert als bisher angenommen. Der Beitrag bietet einen synoptischen Abdruck der enthaltenen deutschen Hymnen und ihrer lateinischen Pendants. Die Untersuchung zeigt, dass die formale Strenge hinsichtlich metrischer Gesichtspunkte und das Bemühen um wörtliche Wiedergabe in der deutschen Bearbeitung die Verständlichkeit der Hymnen und Sequenz ohne Kenntnis des lateinischen Textes erschwert. Im Unterschied zum lateinischen *Hortulus animae* wendet sich der deutsche ‚Wurzgarten' an lesekundige Laien und scheint hier in erster Linie als Gebetbuch zu fungieren. Durch Rubriken, welche die Gattungsherkunft spezifizieren, und Glossen lateinischer Stropheninicpits

sowie Strophenform und Metrik wird der Rückbezug zur lateinischen Vorlage signalisiert und die Möglichkeit der Sangbarkeit sowie des verstehenden Nachvollzugs des Stundengebets gewährleistet.

Fallbeispiele: Adaptationstechniken und multimodale Kontexte

Kathrin Clench-Priber nimmt die volkssprachlichen Prosaparaphrasen der Sequenz *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)* des Milíč von Kremsier (ca. 1320–1374) in den Blick. Neben der vergleichenden Analyse der deutschen und tschechischen Gebetsadaptation betrachtet Clench-Priber den handschriftlichen Überlieferungskontext, um sich dem Zugang zeitgenössischer Nutzerinnen und Nutzer anzunähern. Durch die Untersuchung der unterschiedlichen stilistischen wie theologischen Akzentuierungen in den beiden volkssprachlichen Texten, implizit aufgerufener eucharistischer und mariologischer Diskurse und des Textumfelds innerhalb der Manuskripte legt der Beitrag dar, wie sowohl die inhaltliche Konzeption des Gebets als auch seine handschriftliche Mitüberlieferung zu einem würdigen Kommunionsempfang anleiten sollen. Dass Milíč hierzu Gebetstexte als geeignete Instrumente spiritueller Vorbereitung ansieht, betont deren Stellenwert in dessen seelsorgerischer Praxis.

Franziska Lallinger analysiert und ediert eine spätmittelalterliche Gebetsadaptation des *Salve regina*, in der die Marienantiphon in einen Dialog mit der Gottesmutter eingelassen ist. Der Beitrag zeigt, wie die drei Textzeugen gleichermaßen im laikalen wie monastischen Umfeld sowohl im klausurierten Nürnberger Dominikanerinnenkloster als auch im Regensburger Benediktinerkonvent rezipiert und tradiert wurden. Neben der Untersuchung der Überlieferungssituation perspektiviert Lallinger den Text auf Grundlage der Gebetsdefinition Rainer Flasches und der Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa als Kommmunikations- sowie Resonanzgeschehen und verdeutlicht, wie die Inszenierung Marias im Dialog zwischen den Polen der Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit, der Zu- und Abwendung oszilliert. Diese für den Text konstitutive paradoxe Spannung steht im Dienste eines frömmigkeitstheologischen Programms, das eine verinnerlichte Andachtshaltung apostrophiert und die überbordende Rhetorik des Bittgebets in einem selbstreflexiven Effekt ad absurdum führt. Der Beitrag liefert damit sowohl eine philologische Analyse als auch eine theoriebasierte Interpretation des Textes.

Carolin Gluchowski und Henrike Lähnemann zeigen anhand von Bearbeitungen des Osterhymnus *Salve festa dies* in Medinger Gebetbüchern auf, wie die spezifischen medialen Strategien der Andachtsbücher die Teilhabe der Nonnen

und lesenden Bürgerinnen an der Liturgie ermöglichten und steigerten. Hierzu nehmen sie nach einer Schilderung der gottesdienstlichen Verwendung des Hymnus das niederdeutsche Andachtsbuch der Bürgermeistersfrau Anna Töbing, den von der Nonne Winheid geschriebenen lateinischen Hildesheimer Codex und eine illustrierte bilinguale Oxforder Handschrift in den Blick. Sie können nachweisen, dass die unterschiedlichen sprachlichen, graphischen und musikalischen Präsentationsformen dem Nachvollzug der liturgischen Abläufe und der Partizipation dienten. Der Beitrag macht deutlich, dass die Andachtsbücher nicht nur die kompensatorische Funktion einer Hilfestellung erfüllen, sondern darüber hinaus eigene elaborierte Meditations- und Deutungsräume eröffnen. So wird im Laiengebetbuch die reale Osterprozession als Reeanactment vergangener Heilszeit perspektiviert und im Falle der Nonnen als himmlisches Hochzeitsfest mit dem Bräutigam Christus imaginiert. Neben der Untersuchung bietet der Beitrag außerdem eine Edition exemplarischer Textbeispiele von *Salve festa dies*-Bearbeitungen in den Medinger Handschriften.

Britta Bußmann befragt die Überlieferung des *Guldein Abc* des Mönchs von Salzburg daraufhin, welche Auskunft die Überlieferungsträger über einen möglichen Gebrauchs- und Gattungswechsel hin zum Leselied oder Gebet geben können. Bei dem Abecedarium des Mönchs handelt es sich um ein eigenständig gedichtetes Stück, das in seinem Aufbau als Sequenznachbildung beschreibbar ist und einen regelrechten Überlieferungsschlager des Mönchs-Korpus darstellt. Entsprechend reflektiert der Beitrag den doppelten Aneignungsprozess: einerseits gattungsstrukturell durch den Mönch selbst und andererseits durch die Rezeption des Textes im fünfzehnten Jahrhundert. Dabei konzentriert sich Bußmann vor allem auf die drei Drucke von 1473 (Johann Zainer), 1482 (Heinrich Knoblochtzer) und 1521 (Melchior Ramminger), die das *Guldein Abc* überliefern. Durch die Analyse der Paratexte, des Layouts und Formats gelangt Bußmann zu einer differenzierten Einschätzung der möglichen intendierten Gebrauchssituation und Gattungswahrnehmung, die kein Pauschalurteil über eine lineare Entwicklung vom Lied hin zum Gebet trifft und den medialen Reflex auf die poetische Artifizialität des Werks ebenso einbezieht wie dessen Funktionalisierung sowie Pragmatisierung zum Gebrauchsartikel religiöser Andacht.

Therese Bruggisser-Lanker geht aus musikwissenschaftlicher Perspektive der affektiven Trauergestik in Josquins des Prez (1450/55–1521) Vertonung des *Stabat mater* als fünfstimmiger Tenormotette (zw. 1495–1500) nach. Ihr Beitrag zeigt, wie fruchtbar ein interdisziplinärer Ansatz sein kann, indem sie die rhetorischen, ikonologischen, theatralen und musikalischen Qualitäten in Josquins polyphonem Arrangement untersucht. Die Passionsfrömmigkeit und Leidensmystik, die damit verbundenen Strategien der Emotionalisierung und Introspektion sowie die ‚Pathosformeln' (Aby Warburg) der inneren Ergriffenheit, die für das *Stabat mater*

als Text, aber auch in seinen liturgischen und paraliturgischen Aufführungsformen charakteristisch sind und zu einer *imitatio Christi* und *compassio Mariae* anleiten sollen, werden von Josquin in eine eigene Formsprache übersetzt, die ihrerseits ein gewandeltes kunstphilosophisches Verständnis um 1500 reflektiert. Bruggisser zeichnet minutiös dieses komplexe theologische, frömmigkeitsgeschichtliche und musiktheoretische Diskursgeflecht nach, das zunehmend zu einem selbstreferentiellen Kunstverständnis (liturgischer) Musik führt.

Gemeinschaften und Milieus: laikale, semireligiöse und monastische Kontexte

Caroline Emmelius befasst sich mit dem Elisabeth-Libellus, Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I,104, der zu drei von Freiburger und Straßburger Klarissinnen zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts angefertigten franziskanischen Heiligen-Libelli zählt. Emmelius erkennt in den analog konzipierten Heiligen-Libelli, die offenbar vornehmlich repräsentativen Zwecken dienten, eine zunehmende Umgewichtung zugunsten der die illustrierten Viten flankierenden Paraliturgica. So enthält die Leipziger Handschrift neben einer anonymen Übertragung der *Vita Elyzabeth* Dietrichs von Apolda Adaptationen von Antiphonen und der Sequenz *Gaude Syon quod egressus*, ein umfangreiches Legendengebet sowie ein der Heiligen selbst zugeschriebenes Gebet. Emmelius widmet sich dem Textensemble des Leipziger Elisabeth-Libellus sowohl hinsichtlich des Verhältnisses zu den lateinischen Vorlagen als auch der Kombination der verschiedenen Textgattungen und fokussiert so neben übersetzungsbezogenen auch sammlungs- und gebrauchsspezifische Aspekte. Die Analyse der rhetorischen Mittel und kompositorischen Strategien der Übertragungen und Gebete macht deutlich, dass diese nicht als willkürliche Mitüberlieferung aufzufassen sind, sondern als Komplement zur Vita der Heiligen. So findet eine resümierende und aktualisierende Reflexion des Heiligenlebens im Medium des Gebetes statt; die narrative Hagiographie wird in lyrischen Sprechweisen verdichtet, die Heilige selbst nah- und adressierbar. Elisabeths *vita activa* wird so um Anklänge an ihr kontemplatives Gebetsleben angereichert, das in den Gebetstexten zugänglich und nachahmbar wird.

Johannes Janota geht der Frage nach, wie sich die offensichtliche Reserviertheit der Sangspruchdichter und Meistersinger gegenüber liturgischen und gottesdienstlichen Liedern plausibilisieren lässt. So finden sich lediglich 15 vorreformatorische Sangsprüche und Meisterlieder, die Antiphonen, Hymnen und Sequenzen eigens übertragen, was angesichts der Fülle meisterlichen Liedguts beachtlich ist. Von diesen Adaptationen entfallen allein zehn auf die populäre Antiphon *Salve*

regina. Lediglich Michel Beheim ist es um eine textnahe Übertragung der Marienantiphon zu tun. Dagegen diktieren die mitunter elaborierten Tonschemata von Sangspruch und Meisterlied, dass mehrheitlich Erweiterungen vorgenommen werden, die in Form von deprekativen, laudativen und anderen Amplifikationen sowie Paraphrasen, in denen der lateinische Text als Strukturmuster und Stichwortgeber dient, umgesetzt werden. Eine Hymnus- und vier Sequenzübertragungen bestätigen dieses Bild. Der Beitrag zeigt, dass weder das quantitative Argument der Silbenzahl, noch der liturgische Ort der Hymnen im Stundengebet oder die mögliche Widerständigkeit der lateinischen Sprache die Zurückhaltung der Sangspruchdichter und Meistersinger allein zu begründen vermögen. Dagegen kann Janota die feste Zuordnung der Melodien bei den liturgischen und gottesdienstlichen Gesängen, deren Dignität und sakrale Aura als weitere und wohl triftigste Gründe ins Feld führen. Die Sangspruchdichter scheinen sich den liturgischen Liedern gegenüber nicht in ein Verhältnis latenter Konkurrenz begeben zu wollen, was sich auch am vorreformatorischen Umgang mit Evangelienperikopen plausibilieren lässt.

Matthias Standke widmet sich einem in der mediävistischen Forschung zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen (Laien-)Frömmigkeit kaum beachteten Feld: den semireligiosen franziskanischen Gürtelbrüderschaften und ihren monatlichen Prozessionen im oberdeutschen Raum. Standkes Untersuchung präzisiert vor dem Hintergrund eruierter Drucke die bisherige Forschungslage zur Einrichtung der Gürtelbruderschaft im deutschsprachigen Raum und der Verbreitung volkssprachlicher Bruderschaftstexte. So initiierte nicht erst das Bruderschaftsbüchlein des Tiroler Provinzials Heinrich Sifrid von 1631 die deutsche Überlieferung. Standke nimmt ein 1604 bei Andreas Angermayer gedrucktes Buch näher in den Blick, welches begleitend zur Prozession der Ingolstädter Bruderschaft rezipiert werden konnte. Neben der Textauswahl analysiert der Beitrag das Verhältnis der volkssprachlichen Texte zur lateinischen Vorlage, fokussiert also gleichermaßen Selektions- und Übertragungsweise. Standke legt dar, wie der Kompilator nicht nur einzelne Texte zusammenstellte, sondern ein konzeptuelles Neuarrangement vornahm, das im rituellen Vollzug die gattungsspezifisch distinkten liturgischen Texte zu einem Prozessionsgebet hybridisiert. Der Beitrag schließt mit einer Edition des Prozessionsbüchleins als Lesetext.

Pavlina Kulagina

Grüeßt bistus, Anna, du heÿlige gepererin

Die Übersetzung des Hymnus *Salve, sancta parens* im *Curs von Sant Anna* als volkssprachliches Zeugnis der spätmittelalterlichen Annenverehrung

Der Hymnus der Tagzeitenliturgie ist, wie Angelus Häußling es formuliert, jenes Element, das den Gottesdienst je und je „modern" macht: „So intensiv wie sonst an keiner Stelle der Liturgie spiegelt der Hymnus das Ausgreifen der religiösen Erfahrung, den Wandel der Stile und des Geschmacks, den Konnex mit der zeitgenössischen Kultur überhaupt wider."[1] Volkssprachliche Übersetzungen lateinischer Hymnen reflektieren auf ihre eigene Weise diesen „Konnex mit der zeitgenössischen Kultur", insbesondere hinsichtlich der Privat- und Laienfrömmigkeit. Unter diesem Blickwinkel untersuche ich im Folgenden die einzige bisher erschlossene mittelhochdeutsche Adaptation des Hymnus *Salve, sancta parens*[2] für die Tagzeiten der Hl. Anna. Zunächst wird hierfür die lateinische Vorlage des Hymnus untersucht. Dabei soll der frömmigkeitsgeschichtliche Hintergrund der Entstehung des Textes fokussiert werden, nämlich die Verehrung der Großmutter Christi, die im Spätmittelalter vor allem im deutschsprachigen Raum eine große Verbreitung fand. Ferner wird auf die deutsche Übertragung des Hymnus im Codex Berlin, SBB, Ms. germ. oct. 554 eingegangen und die Materialität der Handschrift sowie der Überlieferungskontext der Übertragung kurz beschrieben. Im Mittelpunkt der anschließenden Textanalyse stehen die kompositorischen Modifikationen des Hymnus, die ihm eine neue Bedeutungskomponente verleihen.

1 Das *Salve, sancta parens* und die Verehrung der Hl. Anna im Spätmittelalter

Der anonyme Hymnus *Salve, sancta parens* stammt vermutlich aus dem fünfzehnten Jahrhundert.[3] Er fand sowohl in Breviere und Antiphonare Eingang als auch in Andachts- und Gebetbücher (z. B. Basel, UB, AX 92, fol. 192[r], *Orationes tres*

1 Häußling, Sp. 362.

2 AH 52, S. 102, Nr. 106; Chevalier, S. 523, Nr. 18201.

3 Basierend auf den Angaben in den AH.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-002

ad Iacobi de Gruitrode rosarium additiciae; München, BSB, Clm 10125, fol. 239v, Heiligengebete für die Woche). Die Provenienz des lateinischen Originals konnte bisher nicht weiter geklärt werden. Der gesamte Text lautet:[4]

De sancta Anna

1.	Salve, sancta parens Matris salvatoris, Anna, labe carens, Vas caelestis roris.	Sei gegrüßt, heilige Gebärerin der Mutter des Heilands, Anna, frei von Makel, Gefäß des himmlischen Taus.
2.	Mater gratiosa, Pietate grata, Stirpe generosa, Prole sublimata.	Gnadenreiche Mutter, lieblich durch die Frömmigkeit, von adeliger Abstammung, hoch erhoben durch den Nachkommen.
3.	Prolem paris trinam, Unam praedecoram, Stellam matutinam Et solis auroram.	Du gebierst drei Nachkommen, einer ist der allerschönste: der Morgenstern und die Morgenröte der Sonne.
4.	Iam in summo poli Vides collocatam Iunctam vero soli Stellam ex te natam.	Nun siehst du in der Himmelshöhe den von dir geborenen Stern, der neben der wahren Sonne aufgestellt und mit ihr verbunden ist.
5.	Ergo gratulare, Tanta prole digna, Nosque consolare, Dulcis et benigna.	Erfreue dich also, die du dieses Nachkommen würdig bist, und tröste uns, du Süße und Gütige.
6.	O flos mulierum, Fac per tuam prolem Nos in caelis verum Contemplare solem.	O Blüte der Frauen, bewirke durch deinen Nachwuchs, dass wir die wahre Sonne im Himmel betrachten.
7.	Deo laus immensa, Qui caelesti manna Nos in sua mensa Recreet cum Anna.	Gott sei das höchste Lob, der mit dem himmlischen Manna uns bei seiner Mahlzeit gemeinsam mit Anna erquicke.

Der Eingangsvers des Hymnus stellt eine Entlehnung aus dem Marienlob *Salve, sancta parens* dar, das ursprünglich im *Carmen Paschale* des Sedulius erscheint.[5]

4 Der Text folgt der Ausgabe in den AH. Für seine Unterstützung bei der Übersetzung sei Petr Ozersky herzlich gedankt.

5 Vgl. Sedulius, S. 48, Z. 63.

Im späteren Mittelalter fand dieses Gedicht vor allem als Introitus der Votivmesse eine weite Verbreitung[6] und wurde auch in der Volkssprache sehr häufig rezipiert.[7] Die Praxis Zeilen aus anderen, in der Regel älteren und bekannteren liturgischen Liedern zu übernehmen (die sogenannte ‚regelmäßige Zeilenentlehnung'[8]), ist für mittelalterliche lateinische Hymnen durchaus üblich; so verzeichnen die *Analecta hymnica* insgesamt sechs Hymnen, die mit dem Vers *Salve, sancta parens* beginnen.

Die Verwendung eines Verses aus einem marianischen Hymnus ist hier nicht zufällig, sondern spiegelt die tiefe Verbundenheit zwischen der Gottesmutter und der Hl. Anna wider, die über die direkte Verwandtschaft hinausgeht und theologische sowie kirchenpolitische Aspekte ihrer Kulte betrifft. Die Anfänge der Annenverehrung sind auf das monastische Milieu Englands zurückzuführen. Ein Blick in diese Tradition zeigt, dass die frühesten liturgischen Texte für Jesu Großmutter zur Etablierung des kontroversen Festes von Mariä Empfängnis beitragen und dieses unterstützen sollten.[9] Die Frage, ob Maria vom Makel der Erbsünde völlig bewahrt geblieben sei, rückte im Zusammenhang mit der wachsenden Marienverehrung ins Zentrum des theologischen Diskurses. Obwohl das Immaculata-Dogma erst im Jahre 1854 von Papst Pius IX. verkündet wurde und eine Reihe von mittelalterlichen Theologen sich dezidiert gegen die *conceptio immaculata* äußerten, unter anderem Bernhard von Clairvaux, Albertus Magnus, Bonaventura und Thomas von Aquin,[10] lenkten diese Debatten zwangsläufig den Blick auf die Mutter Marias, in deren Leib sich das entscheidende Mysterium ereignete.[11]

Die Hl. Anna wird nicht in den vier kanonischen Evangelien erwähnt, kommt aber in den apokryphen Schriften vor, die Marias Geburt und Kindheit thematisieren: im Protevangelium des Jacobus (zweites Jahrhundert)[12] und im Pseudo-Matthäus-Evangelium (vermutlich fünftes Jahrhundert, Datierung umstritten).[13] In der Geschichte von Marias Eltern Anna und Joachim werden typologische Bezüge zum Alten Testament hergestellt, vor allem zu den Paaren Sarah und Abraham sowie Hanna und Samuel: Ein frommes und reiches, jedoch seit vielen

6 Cantus ID g01408.
7 Vgl. Kornrumpf.
8 Vgl. Szövérffy.
9 Vgl. dazu Ihnat.
10 Nixon, S. 13–16; Dörfler-Dierken: Die Verehrung, S. 47–53.
11 Ebd., S. 45.
12 Eine Edition und französische Übersetzung bietet Strycker.
13 Für die letzte Ausgabe siehe Gijsel: Libri. Zur Datierung siehe u. a. Gijsel: Témoins sowie kürzlich Ehlen.

Jahren kinderloses Ehepaar bittet Gott um Nachwuchs und wird mit einer Tochter beschenkt.[14] Die in den apokryphen Evangelien fehlenden Details dieses Ereignisses wurden in der späteren Entwicklung der Annenlegende durch „unterschiedliche, zum Teil ausgesprochen mirakulöse Auffassungen von der Empfängnis Marias“ ergänzt – z. B. durch den Kuss, den ihre greisen Eltern tauschten.[15] Neben dem Motiv der wunderbaren Empfängnis ist dasjenige des Trinubiums, Annas dreimaliger Heirat, für ihre Vita konstituierend; es wird in der Haimo von Halberstadt zugeschriebenen Kirchengeschichte (neuntes Jahrhundert) vorgestellt. Nach Joachims Tod heiratet Anna noch zweimal; diesen Ehen entstammen zwei weitere Töchter, die ebenfalls Nachkommen gebären, wodurch Anna zur Stammmutter der Heiligen Sippe wird.[16] Die beiden Motive betonen Annas Fruchtbarkeit, die eine Schlüsselrolle für die Menschwerdung Christi und somit für die Rettung der Menschheit spielt. Ihr Körper, zwar nicht mit derselben mirakulösen Unbeflecktheit wie der Leib Marias ausgezeichnet, offenbart ein ähnliches Paradox:

> Fertile but without „fleshly lust," powerful but submissive, sexually voracious in the number of her husbands but sexually restrained in her relations with them, Anne achieves sanctity through her role as a married woman yet does not behave like a normal married woman.[17]

In diesem Paradox entfaltet sich Annas vermittelndes Potential: Sie ist als eine ansprechende und den Gläubigen nahe Figur dargestellt, die jedoch in den Himmel erhoben ist und eine besondere Beziehung zu Maria und Christus hat, was sich ikonographisch im Bildtyp ‚Anna selbdritt‘ ausdrückt.[18] Gleichzeitig verbreitet sich seit den 1470er Jahren die neue Auffassung von Annas Heiligkeit, die ihre enorme Beliebtheit bedingt, nämlich die Idee, dass Annas „salvific powers“ so weitreichend seien, dass sie das Heil für die Gläubigen nicht nur vermitteln, sondern auch selbst erwerben könne.[19] Diese Entwicklungen spiegeln sich sowohl in den lateinischen liturgischen Texten als auch in ihren volkssprachlichen Adaptationen wider: Die deutschen Übertragungen der der Hl. Anna gewidmeten Hymnen finden sich fast ausschließlich in Handschriften und Drucken aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts oder aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.[20]

---

14 Zur Geschichte der Annenlegende vgl. ausführlich Dörfler-Dierken: Die Verehrung, S. 120–153.
15 Ebd., S. 53.
16 Ausführlich dazu ebd., S. 125–140. Ab ca. den 1530er Jahren erscheint das Trinubium immer seltener sowohl in bildlichen Darstellungen als auch im Schrifttum, siehe dazu Nixon, S. 121–129.
17 Ebd., S. 131.
18 Für reiches Bildmaterial siehe Buchholz.
19 Nixon, S. 57.
20 Das bezeugt der Blick in die Datenbank des ‚Berliner Repertoriums‘, vgl. die Hymnen zum Fest ‚Annae‘.

Die Themen und Motive, die für den Annenkult grundlegend sind, prägen auch das *Salve, sancta parens*. Zentral ist dabei das Prinzip der *imitatio Mariae*, das sich im betreffenden Schrifttum insgesamt vielfältig äußert, wie Kati Ihnat bemerkt: „[Mary's] mark is present in all the texts and images associated with her mother".[21] Die Anlehnung an die Gestalt Marias, die bereits im eröffnenden Vers zu Tage tritt, wird in einer Reihe dem marianischen Vokabular entlehnter Metaphern und Epitheta fortgesetzt. Gleich in der ersten Strophe wird Anna als *vas caelestis roris* gegrüßt. In biblischer Tradition bezeichnet der Tau die lebenspendende Wasserquelle (Hosea 14,6–8) und symbolisiert die Güte Gottes (Zacharias 8,12); Bernhard von Clairvaux legt das Tauwunder von Gideons Vlies (Richter 6,36–40) als Allegorie der jungfräulichen Empfängnis aus: Auf Maria fällt der himmlische Tau, sodass sie vom Heiligen Geist empfängt.[22] Die damit konzeptuell verwandten Metaphern des Gefäßes beschreiben in der Regel ebenfalls Marias Leib.[23] Genauso sind Annas heilbringende Eigenschaften, die ihre Zugewandtheit zur Menschheit garantieren, ursprünglich der Gottesmutter vorbehalten: Sie wird als *gratiosa*, *dulcis* und *benigna*, als Trösterin und Fürbitterin gelobt.[24]

Der Text hebt das Paradox von Annas Fruchtbarkeit und Keuschheit (*labe carens*) hervor und verschränkt Immanenz und Transzendenz in der Beschreibung der von ihr gegründeten Familie. Annas Nachkommenschaft ist zwar in den Himmel entrückt – ihre Tochter Maria erscheint als Stern (*Stellam matutinam*, Str. 3,3;[25] *stellam ex te natam*, Str. 4,4) bzw. als Morgenröte (*solis auroram*, Str. 3,4),[26] ihr Enkelkind Christus als Sonne (*vero soli*, Str. 4,3) –, kommt jedoch für eine gemeinsame Mahlzeit mit den Menschen zusammen. Die erste und die letzte Strophe des Hymnus sind durch die Metaphern der Zeugung und Nahrung aufeinander bezogen.[27] Annas fruchtbarer Körper figuriert als Gefäß des himmlischen Taus (*Vas caelestis roris*, Str. 1,4); das himmlische Manna, das in Exodus

---

21 Ihnat, S. 38. Das betont auch Angelika Dörfler-Dierken, die z. B. feststellt, dass der Mutter teilweise dieselben Mirakel wie ihrer Tochter zugeschrieben werden, siehe Dörfler-Dierken: Die Verehrung, S. 47, 154–164. Virginia Nixon weist darauf hin, dass die Modellierung der Annen-Gestalt nach Maria auch in bildlichen Ausführungen vielfach deutlich wird, sodass Mutter und Tochter schwer voneinander zu unterscheiden sind, siehe Nixon, S. 20.

22 Bernhard von Clairvaux, S. 56–59. Vgl. dazu Salzer, S. 550 f.

23 Vgl. ebd., S. 17 f.

24 Vgl. ebd., S. 360 f., 568, 591.

25 Als *stella matutina* wird in Apk 22,16 und 2 Peter 1,19 Christus gedeutet, jedoch wird dieses Symbol im Mittelalter auch für Maria verwendet, z. B. in der Lauretanischen Litanei, vgl. auch Salzer, S. 23 f. Bemerkenswert ist, dass die mittelhochdeutsche Übersetzung stattdessen ein geläufigeres Mariensinnbild *ain sternn des moͤrs* einsetzt.

26 Vgl. ebd.

27 Zum Verhältnis von weiblichem Körper, Nahrung und Eucharistie vgl. grundlegend Bynum.

ebenfalls als Tau beschrieben wird (Ex 16,13), verweist in der Tradition von Joh 6,31–58 implizit auf den Leib und das Blut Christi, die ewige Speise der Gläubigen. Die Verbindung zwischen dem Körper der Heiligen und dem Brot des Lebens wird in der letzten Strophe durch den Reim *manna* / *Anna* verdeutlicht. Der Lobpreis schreibt die Heilige also in das heilsgeschichtliche Narrativ ein, das von der Inkarnation (Mariä Empfängnis) als Versprechen des Heils bis hin zur Eucharistie und Vereinigung mit Christus im Himmel als dessen Erfüllung reicht.

2 Die Übersetzung des *Salve, sancta parens*: Überlieferungskontext und Textanalyse

2.1 Der *Curs von Sant Anna* in der Berliner Handschrift Ms. germ. oct. 554

Bis heute ist lediglich eine spätmittelalterliche Übersetzung des Hymnus *Salve, sancta parens* ins Deutsche bekannt.[28] Diese ist in der Handschrift Berlin, SBB, Ms. germ. oct. 554 überliefert. Der kleine (98x77mm, 12–18 Zeilen), sehr eng gebundene alemannische Papiercodex unbekannter Provenienz umfasst 236 Blatt und wird von Hermann Degering ins fünfzehnte Jahrhundert datiert.[29] Von den zahlreichen Wasserzeichen sind wegen des kleinen Papierformats und der engen Bindung nur einige wenige mit Sicherheit zu identifizieren. Diese finden sich auf fol. 1, 6, 14 (vermutlich Piccard-Nr. 1800, Memmingen, 1499) sowie auf fol. 104, 121, 124, 148 (Piccard-Nr. 1823, Augsburg, 1503).[30] Somit kann die Handschrift etwas präziser auf den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts datiert und in Südwestdeutschland lokalisiert werden. Der Entstehungsraum, für den auch der dialektale Befund spricht, gehört zu einem der deutschsprachigen Zentren der Annenverehrung.[31]

Die Gebrauchshandschrift ist von mehreren Händen geschrieben und zeigt vielfache Benutzungsspuren auf; einige Blätter sind verloren bzw. ausgeschnitten. Der Codex enthält zahlreiche Gebete, Andachten und paraliturgische Texte, unter anderem die *Hundert Betrachtungen* von Heinrich Seuse, die Tugendallego-

28 BR 7326.
29 Degering, S. 182f.
30 Piccard, S. 248, 254. Weitere Wasserzeichen, die nur fragmentarisch zu sehen sind, finden sich auf fol. 23; 29; 34; 44, 46; 48; 52; 85; 87; 160, 163; 172, 182 (Typ Fünfberg, allerdings nicht näher definierbar); 194, 196; 202, 208, 216 (Kommas trennen die Folioangaben gleicher, Semikola die unterschiedlicher Wasserzeichen).
31 Siehe die Karte in Dörfler-Dierken: Vorreformatorische Bruderschaften, S. 179.

rie *Vierzehn geistliche Jungfrauen*, Officien zur Advents- und Passionszeit sowie Erklärungen über einzelne Stücke der kirchlichen Liturgie. Die Übertragung von *Salve, sancta parens* erscheint im *Curs von Sant Anna* (fol. 170r–197r). Der *Curs* ist von einer Hand in einer im Vergleich zu den anderen Händen auffällig ordentlichen Bastarda geschrieben. Für den Text wurde weder an Papier noch an Tinte gespart: Die einzelnen Horen sind abgesetzt, Textabschnitte mit rubrizierten Überschriften und Lombarden sowie rotgestrichelten Majuskeln markiert. Auch die Tagzeiten selbst sind von den anderen Texten der Handschrift deutlich abgesetzt. Sowohl vor als auch nach dem *Curs* ist großzügig Platz ausgelassen, wobei das leere Papier später wiederverwendet wurde. Vor dem Textbeginn sind ein Blatt und der untere Teil des Titelblattes ausgeschnitten, während in die nur oben ausgefüllte letzte Seite ein längeres Gebet an die Hl. Anna angehängt wurde. Dieses ist von einer anderen Hand in einer weniger sorgfältigen Schrift geschrieben (fol. 197r–199v, Inc. *von der hailigen* [*frawen santt anna*] *ain gebet,* Expl. *dŭ milte an*[*na*] *fraŭw s*[*anta*] *anna bit fur*).

Eine lateinische Vorlage des Officiums konnte bisher noch nicht identifiziert werden. Es kann zwar nicht ausgeschlossen werden, dass eine solche existierte, jedoch wird die Recherche durch die mangelnde Erschließung der mittelalterlichen lateinischen Tagzeitenliteratur wesentlich erschwert.[32] Trotz umfassender Katalogisierung der volkssprachlichen Hymnenübersetzungen im Rahmen des ‚Berliner Repertoriums' wurden keine weiteren oder abweichenden Officiums-Versionen des *Salve, sancta parens* gefunden. Dies kann darauf hindeuten, dass man die Texte speziell für den vorliegenden *Curs von Sant Anna* ausgewählt, übersetzt und zusammengestellt hat, ohne einer lateinischen Officium-Vorlage zu folgen.

Als mögliche Ausgangspunkte für die Suche nach der lateinischen Vorlage des Officiums könnten die Vorlagen seiner Bestandteile dienen, die sein inhaltliches Gerüst und – gewissermaßen – seine Individualität bilden. Einerseits sind das die Hymnen; doch ließen sich hier keine lateinischen Tagzeiten finden, in welchen *Salve, sancta parens* nicht als vollständiger Hymnus zu einer Hore erscheinen würde.[33] Der weitere Hymnus, der in den Tagzeiten enthalten ist, ist das *Te Deum*, das allerdings zu den am häufigsten verwendeten Hymnen verschiedenster Officien zählt und deshalb wenig aufschlussreich für die Recherche ist.[34] Andererseits sind als Bestandteile die Lesungen zu nennen, die im Falle der

---

32 Auf dieses Problem in der Erforschung der deutschsprachigen Tagzeiten weist Stefan Matter hin, vgl. Matter: Die Tagzeiten, S. 58.

33 Vgl. Karlsruhe, BLB, Cod. Aug. perg. 262, fol. 233r sowie Cod. Lichtenthal 130, fol. 1v.

34 Der Text bietet eine unikale Übertragung des *Te Deum* (siehe BR 16062).

Heiligenofficien in der Regel eine Vita heranziehen.[35] In der Matutin des *Curs von Sant Anna* finden sich drei *lectiones*: fol. 174^{v}–175^{r}, Inc: *Die heÿlige sant annam lo̊ße wir in historien von den zwelff geschlechten isr(ae)l(s)*; fol. 175^{v}–176^{v}, Inc: *Wir so̊lle vns alle frewen in got dez her(r)n zů dienen d(er) gepererin d(er) můter gottes*; sowie fol. 177^{r-v}, Inc: *Die heÿlig sancta anna ward gepor(e)n von bethlehem in der stat dauids von dem geschlecht juda*. Die zweite Lesung ruft die Lesenden dazu auf, Anna als Gebärerin der Gottesmutter und damit als Vermittlerin des Heils für die Menschheit zu preisen. Ihre heilsgeschichtliche Rolle ist hier verdichtet formuliert: *vß ir ist entsprungen das wort das flesch worden ist: vff gespannen(n) an das creütz hat heÿl gepracht d(er) welt* (fol. 176^{v}). Die erste und die dritte Lesung berichten dagegen vom Leben der Hl. Anna. Sie weisen Übereinstimmungen mit ihrer Vita im Prosalegendar *Der Heiligen Leben* auf, obwohl sie den Text nicht wörtlich, sondern mit wesentlichen Abweichungen wiedergeben:

Der Heiligen Leben, *Von Sant Annen*

Ez schreibt sant Iacob der zwelfpot der minner, daz in dem leben der zwelf geschleht in der alten e, daz do die lieb fraw sant Anna ainen vrspring hab von dem wirdigen stamm herren Aaron, der der obersten priester ainer waz in der alten e. Vnd ir gesleht waz von Bethlehem von der stat Iuda, wan Bethlehem ist als vil gesprochen als ain hausprot. Dor vm waz zimleich, daz die, die da waz von dem gesleht Bethlehem, daz die auch ausz legt die betutnůsz der stat Betlehem. Vnd als got wolt, do gepar di selig wirdig fraw sant Anna ain wirdigen samen. Der sam mit der kraft dez heiligen gaistz fůrpraht ain scho̊ns minnekleichs korn zu Bethlehem. Vnd daz korn ward dornach ain prot der engel vnd ain prot der menschen, ain leben vnd ain vrstend der toten.[36]

Die Erst letz[un]g

(174^{v}) Die heÿlige sant annam lo̊ße wir in historien von den zwelff geschlechten isr(ae)l(s) gepor(e)n seind: hat iren vrsprung von bethlehem: vnd gelauben das Das nit geschehen(n) seÿ on geferd: Sünder durch vergengüng des heÿliges geistz: Den(n) es was minnlich das sÿ iren vrsprüng neme von bethleem: So bethlehem wirt genent ain hüß des brotts wolt Got der almechtig: Das die aller heÿligest fraw anna brecht ain edlen somen: vnd durch die schickung des heÿlig(e)n gaÿ (175^{r}) ligen [sic!] gaÿstz aüff gieng ain aller edlestz kerleinn Das gesaÿdt wurd in den edlen acker bethlehem: Vnd wurd darüß ain speis oder brot d(er) englen: vnd der mensche(n) leben: vn(d) vrstend der todten(n): Her(r) erbarm dich vber vns:

Die Edition des Legendars *Der Heiligen Leben* weist darauf hin, dass keine eindeutig zuzuordnende Quelle für den Text festgestellt werden konnte: Die Vita beruht auf einer unbekannten Kompilation aus dem Protevangelium des Jacobus und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, mit Auszügen aus der *Legenda aurea* sowie

---

35 Für den wertvollen Hinweis bedanke ich mich bei Stefan Matter.

36 Der Heiligen Leben, Nr. 64, S. 292–298, Z. 1–19. Zu einem Teil der dritten Lesung findet sich ein Pendant ebd., S. 293, Z. 11–20 (der Abschnitt ist dem Pseudo-Matthäus Evangelium entnommen).

aus einem deutschen Prosa-Marienleben in Bamberg, Staatsbibl., Cod. Hist. 157.[37] Gleichzeitig steht keine dieser Quellen dem Text der Officien-Lesungen näher als die mittelhochdeutsche Vita im Legendar. Somit muss die Frage nach der lateinischen Vorlage für den *Curs von Sant Anna*, wie in vielen vergleichbaren Fällen, bis auf weiteres unbeantwortet bleiben.

2.2 Textanalyse der Annenhymnen

Der Hymnus *Salve, sancta parens* wird im *Curs von Sant Anna* in Prosa aufgelöst; dies gilt auch für den überwiegenden Teil der deutschen Übersetzungen liturgischer Lieder, die zur privaten Lektüre bestimmt waren.[38] Das relativ umfangreiche lateinische Original wird fragmentiert und kompositorisch modifiziert. Ausgewählte Strophen des Hymnus werden in geänderter Reihenfolge als separate Texte, jeweils mit der Überschrift *ÿmnüs*, zu fünf Horen verwendet. Jeder dieser Hymnen umfasst drei Strophen, Strophe 7 schließt den Text jeweils ab. Zu den kleinen Horen beginnen die Hymnen stets mit Strophe 1. Nur die mittleren Strophen wechseln sich ab, und zwar in chronologischer Abfolge der Strophen der lateinischen Vorlage. Zur Prim gehören also die Strophen 1, 2 und 7 (183^v), zur Terz die Strophen 1, 3 und 7 (186^v), zur Sext die Strophen 1, 4 und 7 (188^v) und zur Non die Strophen 1, 5 und 7 (190^v). Der Hymnus zur Komplet wiederholt mit leichten Abweichungen die Strophen 4 und 5, anstatt das vorherige kompositorische Muster zu reproduzieren und die Strophen 1 und 6 wiederzugeben, wodurch der lateinische Hymnus vollständig übersetzt worden wäre.

Diese Modifikationen des lateinischen Originals hängen womöglich mit der Adaptation des liturgischen Textes für paraliturgische Andachten zusammen. Die Aufteilung des Hymnus in kleinere Abschnitte hatte einerseits einen praktischen Nutzen vor allem für die Laienleserschaft, denn eine Rezitation mehrerer umfangreicher Andachten war mit ihrem Alltag nicht immer kompatibel. Dem gleichen Zweck dienen wohl auch die Verkürzung der Anzahl der Tagzeiten durch Auslassung der Vesper und die Reduzierung des Gebetspensums.[39] Andererseits gehört das Prinzip der *brevitas* zur Kernprogrammatik des Betens; das Gebet soll gemäß der Benediktsregel kurz und rein sein:

---

37 Ebd., S. 292.

38 So sind in der Datenbank des ‚Berliner Repertoriums' insgesamt 503 Textzeugen in Versform und 2091 Übertragungen in Prosa (nicht berücksichtigt sind Prosaparaphrasen, Hymnenauslegungen, Glossierungen und Übertragungen in Reimprosa) verzeichnet (Stand: 20.03.2022).

39 Matter: Tagzeitentexte, S. 23; Schmidt.

> Et non in multiloquio, sed in puritate cordis et conpunctione lacrimarum nos exaudiri sciamus. Et ideo brevis debet esse et pura oratio, nisi forte ex affectu inspirationis divinæ gratiæ protendatur. In conventu tamen omnino brevietur oratio, et facto signo a priore pariter surgant.[40]

Diese Anforderung an den Umfang des Gebets wiederholt sich in vielen Texten, die die Praxis der *lectio divina* konzeptualisieren, und stellt eines der Prinzipien der mittelalterlichen mnemonischen Lehre dar. Laut den Theoretikern der *ars memorativa* konnten kürzere Texte besser eingeprägt oder, expandiert man das beliebte mittelalterliche Metaphernfeld der *memoria* als Verdauung, *ruminiert* (zerkaut) werden.[41] Der Begriff der *memoria* weicht vom modernen Begriff des Gedächtnisses ab und ist als ein komplexer intellektueller, kreativer und emotionaler Vorgang zu verstehen, den Mary Carruthers als „compositional art“[42] und „the matrix of a reminiscing cogitation, shuffling and collating ‚things‘ stored in a random access memory scheme, or set of schemes“ definiert.[43]

Die Umstrukturierung des *Salve, sancta parens* im *Curs von Sant Anna* spiegelt den klösterlichen Umgang mit Texten nicht nur durch das Zerkleinern des Originals wider, sondern auch durch die regelmäßige Wiederholung seiner Elemente. Hier sei vor allem auf das mehrmalige Lesen von gleichen Andachten (wie z. B. im Rosenkranzgebet),[44] aber auch auf die repetitive Lektüre von bestimmten sakralen Texten im liturgischen Tages-, Wochen- und Jahreszyklus hingewiesen, denn diese Praktiken ermöglichen das meditative Verweilen bei jedem Wort des Gebets. Auch in der *Salve, sancta parens*-Adaptation waren zwei der drei Strophen (1 und 7) in den Abschnitten ab der Terz den Lesenden bereits bekannt; der Komplet-Abschnitt besteht sogar nur aus den Strophen, die in den vorangehenden Horen schon mindestens einmal vorkamen (4, 5 und 7). Bei der wiederholten Lektüre des Textes wurden die Rezipientinnen und Rezipienten dazu angehalten, über den wörtlichen Sinn des Textes hinauszublicken, seinen Inhalt zu verinnerlichen und sich in die Kontemplation der göttlichen Wahrheiten zu vertiefen.

---

40 „Wir sollen wissen, dass nicht aufgrund unserer vielen Worte, sondern wegen der Reinheit unseres Herzens und wegen unserer reuevollen Tränen erhört werden. Deshalb soll das Gebet kurz und schlicht sein, nur im Zustand der Erleuchtung durch die Gnade Gottes mag es länger dauern. In der Klostergemeinschaft jedoch soll das Gebet auf jeden Fall kurz sein, und wenn der Abt ein Zeichen gibt, sollen sich alle gemeinsam erheben.“ Die Benediktsregel, Kap. 20, S. 78.

41 Vgl. zur *brevitas* Carruthers: The Book of Memory, S. 116f., 182, 214, 308. Zum Begriff der *ruminatio* vgl. Leclercq, S. 85–87.

42 Carruthers: The Craft of Thought, S. 9.

43 Ebd., S. 5.

44 Vgl. Angenendt.

Ein weiteres Merkmal eines gemäß der *ars memorativa* komponierten Textes ist die transparente, überschaubare und leicht nachvollziehbare Struktur, die vom Gedächtnis erfasst werden kann und dadurch ebenfalls einen meditativen Zustand fördert.[45] Die Abschnitte der *Salve, sancta parens*-Übertragung erscheinen nicht als zufällige Fragmente, sondern als vollwertige Hymnen mit einem klaren dreigliedrigen Aufbau: Der lobenden Anrede folgt eine mittlere Strophe, die jeweils einen neuen Aspekt von Annas Heiligkeit adressiert, und abschließend die ebenfalls gleiche Doxologie. Dieses Schema sichert einerseits die strukturelle Symmetrie der Horen-Abschnitte. Andererseits bewahrt es die inhaltliche Kongruenz der (fragmentierten) Übertragung als textueller Einheit, da die Strophenordnung des lateinischen Originals – wenn man nur die neuen bzw. variierenden Strophen zählt – im Wesentlichen beibehalten bleibt (**1**, **2**, 7; 1, **3**, 7; 1, **4**, 7; 1, **5**, 7).

Gerade vor diesem Hintergrund sind die Gründe für die Strophenwahl zur Komplet auf den ersten Blick unklar. Durch die Auslassung von Strophe 6 geht im deutschen Text der Sinnzusammenhang des Originals verloren. Der lateinische Hymnus stellt in den Strophen 4–7 die konsekutive Bewegung der Betenden zur Transzendenz durch Annas Vermittlung dar. In Strophe 4 wird Anna Augenzeugin der *unio* von Maria und Christus, die in kosmologischen Metaphern geschildert wird. Strophe 5 lobt sie als würdige Mutter ihres himmlischen Abkömmlings, erinnert aber auch an ihre Sanftmut, die sie mit der Menschheit verbindet. Daran wird in Strophe 6 die Bitte an Anna geknüpft, den Gläubigen ebenfalls zu der ihr bereits zuteilgewordenen kosmischen *visio Dei* zu verhelfen. Schließlich findet in Strophe 7 die Vereinigung der Menschheit mit Anna und Gott am himmlischen Tisch statt. Die Komposition des Komplet-Abschnittes greift nicht nur in den zusammenhängenden lateinischen Text ein, sondern bricht auch das etablierte Schema der kleinen Horen. Insgesamt liegt die Vermutung nahe, dass dies die Folge einer Unachtsamkeit des Übersetzers bzw. des Kompilators sein könnte.

Gleichzeitig hat es den Anschein, als wären die strukturellen Modifikationen des Komplet-Hymnus nicht ganz willkürlich. Mit der Auslassung der sechsten Strophe entfällt die Zwischenstufe der rein kontemplativen *unio* mit dem in den Himmel entrückten Gott. Stattdessen wird durch die Wiederholung der siebten

---

45 Vgl. die Überlegungen zum fokussierten Beten des David von Augsburg: *Secunda* [*attentio*] *potest dici litteralis, quando attendimus, quid littera exterius sonet, et verba, quae ore terimus memoriter masticamus, ut non solum in quo psalmo, sed etiam in quo versu et clausula interim simus, vigili memoria teneamus. Haec attentio non tantum persolvit debitum orationis, sed etiam ab evagatione vana mentem defendit et ligat in bono cogitatu*. David ab Augusta O.F.M., S. 297 f.

Strophe am Ende eines jeden Abschnittes der leiblich-konkrete Aspekt der endgültigen Vereinigung mit Gott hervorgehoben. In der fast familiär wirkenden Szene werden die Gläubigen zu Gästen der Heiligen Sippe erhoben. Die Doppelung der Strophen 4 und 5 scheint auch für die Programmatik der Tagzeiten signifikant zu sein. So trägt das *ÿetz* der vierten Strophe zur intensivierten Vergegenwärtigung des Heilsgeschehen im Alltag des Betenden bei. Strophe 5 preist wiederum Annas Qualitäten als *mediatrix* (*süesse und senfftmietige*), die ihren Bezug zur Menschheit betonen; und so verwundert es nicht, dass gleich zwei Verben im Imperativ (*freẅ dich*, *trôst uns*) die Hinwendung Annas zu den Gläubigen hervorheben.

2.3 Die Übertragung des *Salve, sancta parens* und das Annengebet: eine Werkeinheit?

Die Übertragung des *Salve, sancta parens* im *Curs von Sant Anna* erhält also die Form von fünf in sich geschlossenen Texten, die trotz ihrer inhaltlichen und formellen Selbstständigkeit als eine Einheit fungieren, da sie in der temporalen Struktur der Horen miteinander verbunden sind und durch Strophenwiederholungen aufeinander verweisen.[46] Gleichzeitig stehen die Annenhymnen in enger Beziehung mit den weiteren Elementen des *Curs von Sant Anna* (Psalmen, Antiphonen, Lesungen, Orationes), die als Tagzeiten ein Ganzes darstellen. Man kann einen Schritt weiter gehen und das Gebet in die Werkeinheit einschließen, in welche der *Curs* später eingebunden wurde. Dieses Gefüge kann als zweiteilige Annenandacht betrachtet werden, die aus einem paraliturgischen und einem für außerliturgische, private Gebete bestimmten Teil besteht. Da der *Curs* und der Anhang höchstwahrscheinlich zusammen gelesen wurden, bietet es sich an, den letzteren bei der Analyse der *Salve, sancta parens*-Übertragung mit zu berücksichtigen.

Auf den ersten Blick fallen der relativ große Umfang sowie die fehlende Gliederung des fast sechs Seiten Fließtext umfassenden Gebets vor allem im Vergleich zur Tagzeiten-Bearbeitung des Hymnus auf, die als eine programmatische Fragmentierung erscheint. Die Diskrepanz zwischen den paraliturgischen und außerliturgischen Teilen der Annenandacht erscheint weniger widersprüchlich, ruft man sich die oben zitierte Passage aus der Benediktsregel ins Gedächtnis. Diese impliziert einen Unterschied zwischen dem gemeinschaftlichen und dem priva-

46 Zu der Frage, was ein Text im Kontext der Gebetbuchliteratur ist, vgl. Matter: Tagzeitentexte, S. 33.

ten Beten. Während das Beten *in conventu* kurz sein muss, darf das private Beten länger werden, wenn man sich „im Zustand der Erleuchtung durch die Gnade Gottes" befindet: *nisi forte ex affectu inspirationis divinæ gratiæ protendatur*.[47]

Das Gebet beginnt mit einem vielfachen Gruß an die Hl. Anna. Diese Begrüßung zitiert den Anfang der *Salve, sancta parens*-Übertragung an (*gegrieset sseÿstŭ haillige mŭeter vnd frawe ssant anna*) und greift die einzelnen Motive des Hymnus auf: Annas adlige Abstammung; die Nähe zu den Gestirnen, die sie durch ihre Schlüsselrolle im Inkarnationsprozess gewinnt; Anna als Trösterin und Fürbitterin. Charakteristisch ist die Beschreibung von Anna als Quelle der himmlischen Nahrung auf fol. 197^{v}–198^{r}: *wan jn dir hat gerŭet der gŭldin Eimer dar jn gerŭet hatt das war himell Brot*. Zu dieser Stelle finden sich Parallelen sowohl in der ersten Strophe der Hymnen (Anna als *ain vass des himlischen taẅs*) als auch in der Doxologie, die Anna als eine Begleiterin der Menschheit zur gemeinsamen Mahlzeit mit Gott darstellt. Gleichzeitig lässt das Bild der Zeugung des himmlischen Brotes an die erste Lesung denken, welche die Etymologie des Toponyms Bethlehem behandelt und auslegt: *es was minnlich das sÿ iren vrsprüng neme von bethleem: So bethlehem wirt genent ain hüß des brotts* [...] *Das die aller heÿligest fraw anna brecht ain edlen somen* [...] *Vnd wurd darüß ain speis oder brot d(er) englen: vnd der mensche(n) leben*. Die Texte der Annenandacht sind auf diese Weise durch die Metaphern der Fruchtbarkeit und geistlichen Nahrung miteinander verbunden, welche Annas Bezug zu den Schlüsselereignissen der Heilsgeschichte – Fleischwerdung Gottes und Eucharistie –, aber auch ihre körperliche Nähe zu Maria und Christus betonen.

Analog zu den Tagzeiten fungiert das kollektive Wir als Sprecherinstanz im Gebet, das Anna als Vermittlerin des Heils für die Menschheit preist (fol. 198^{v}: *von deiner frŭcht* [...] *all vnser betrŭbu(n)g ist vns v(er)wandelt jn ewige freude*). In der abschließenden Bittpassage, die ungefähr das letzte Drittel des Textes einnimmt, wird die Stimme der Gebetsgemeinschaft durch die einzelne weibliche Sprecherin ersetzt (fol. 199^{r}: *ich arme sunderin dein willige dienerin bitt dich...*). Erwähnenswert ist, dass die zweite Lesung in der Matutin des Officiums ebenfalls an eine weibliche (wohl klausurierte) Leserschaft adressiert ist: *O jr ju(n)ckfrawen freend euch heůt der edlen frawen mit frolocke(n)d hertzen:* [...] *Freend eüch ir witwe d(er) aller grősten frewden* (175^{v}–176^{v}). Im Gebet appelliert nun die einzelne Sprecherin an Annas besondere Macht der Fürsprache und bittet die Heilige um Trost (fol. 199^{v}: *ich bit dich dŭrch die gnade die dŭ beÿ gott gefŭnden hast das dŭ mir vnd alla den trost erwerbest*). Dies erinnert an die fünfte Strophe des *Salve, sancta parens*, in der die gleiche Bitte vom kollektiven Wir ausgeht (*nosque conso-*

47 Die Benediktsregel, Kap. 20, S. 78.

lare / *troͤst uns*). Demzufolge hat das Gebet zwar viele Elemente mit dem *Curs von Sant Anna* gemeinsam, jedoch wird es in der Andacht um die wichtige Dimension einer intimen, persönlichen Zuwendung an Jesu Großmutter erweitert.

3 Fazit

Die Etablierung des Kultes der Hl. Anna in Westeuropa ist den liturgischen Entwicklungen zu verdanken, die im Rahmen der Bemühungen, das kontroverse Fest Mariä Empfängnis durchzusetzen, zustande kamen. Die Analyse der liturgischen Quellen ermöglicht ein besseres Verständnis dieser Heiligen mit ihrer besonderen Verbindung zu Maria und Christus und mit einer besonderen Erlösungskraft. Der *Curs von Sant Anna*, zu dem bisher keine lateinische Vorlage gefunden werden konnte, bietet einen wertvollen Einblick in die volkssprachliche paraliturgische Ausprägung der Annenverehrung.

Der *Curs* ist vor allem aufgrund seiner komplexen Adaptation des *Salve, sancta parens* interessant. Die deutsche Übersetzung modifiziert den lateinischen Hymnus in zweierlei Weise: Einerseits wird der Text an die Tagzeiten-Struktur angepasst und so für ein regelmäßiges kurzes, aber effizientes meditatives Beten verwendbar gemacht. Andererseits scheint die Übertragung durch den Wegfall der sechsten Strophe und die Wiederholung der Strophen 4 und 5 die neue Gebetspragmatik des Textes zu verdeutlichen. Dadurch bringt die deutsche Übersetzung den lateinischen Text der frommen (Laien-)Leserschaft näher und macht ihn für ihre private Suche nach der Transzendenz fruchtbar.

Gleichzeitig erwies sich der breitere Überlieferungskontext für die Analyse der Hymnenübertragung als unentbehrlich: das Officium als Ganzes sowie das anschließende Gebet. Der paraliturgische und der außerliturgische Text bilden eine Werkeinheit, nämlich eine Annenandacht, die den Gläubigen verschiedene Modi der Hinwendung zur Heiligen bietet und konsequent diejenigen ihrer Qualitäten hervorhebt, die Zuneigung und Schutz versprechen.

Editionstext: Berlin, SBB, Ms. germ. oct. 554, fol. 183^{v}, 186^{v}, 188^{v}, 190^{v}, 195^{r-v}

Alle Zitate aus der Handschrift wurden hinsichtlich der Klein- und Großschreibung normalisiert. Abkürzungen sind stillschweigend aufgelöst, sz-Ligatur ist als ‚s‘ und Schaft-s als rundes ‚s‘ wiedergegeben, u/v werden nach vokalischem

und konsonantischem Gebrauch normalisiert; zugunsten der Lesbarkeit wurde eine moderne Interpunktion eingefügt. Die Strophen sind gemäß der lateinischen Vorlage durchnummeriert.

Prim

[183v]

1 Grüeßt bistus, Anna, du heÿlige gepererin der můter des heÿlmachers ăn sind, ain vass des himlischen taẅs.

2 O du wirdige můter, vol aller diemietigkait, von edlem stammen geporen, erho̊cht mit deinem kind.

7 Got sÿ lob on end, der uns an seÿnem himlischen tüsch speÿset mit ([der] heyligen [fra]wen Anne).[48] Amen.

Terz

[186v]

1 Grueßt pistus, Anna, du heÿlige gepererin der můter des hailmachers on sind, ain vass des himlischen taẅs.

3 Du hast geporen drÿ toͤchternn, aine fur sÿ all geziert, ain sternn des mo̊rs und morgen ro̊tin der sonnenn.

7 Got seÿ lob on end, der uns an seinem himlischen tüsch speÿset mit. Amenn.

Sext

[188v]

1 Grüeßt bistus, Anna, dü heylige gepererin der můter des hailmachers ăn sind, ain vass des himlischen taws.

4 Ÿetz sichst du stan den sternn von dir geporen in dem ho̊chstenn der himel zů gefuͤgt der waren sonnen.

7 Got sÿ lob on end, der uns an seinem himlischen tüsch speÿset mit. Amen.

Non

[190v]

1 Grüeßt pistus, Anna, du heÿlige gepererin der můter des heilmachers on sind, ain vass des himlischen taws.

---

48 Einschub am rechten Seitenrand, das Blatt ist zum Teil abgeschnitten, Buchstaben in eckigen Klammern sind rekonstruiert.

5 Frew̋ dich, denn du pist wirdig der frucht, tro̊ͤst uns, du senfftmůͤtige und süesse Anna.

7 Lob seÿ got on end, der uns an seÿnem himlischen tüsch speÿset mit Annam. Amen.

Komplet

[195r]

4 Du sichst ÿetz stan den sternen von dir geporen in der
[195v] ho̊ͤch der himel der waren sonnen zů gefůͤgt.

5 Darümm frew̋ dich, Anna, denn du bist wirdig der frücht, tro̊ͤst uns, du süesse und senfftmietige Anna.

7 Lob seÿ got on ennd, der vns an seinem himlischen tüsch speÿset mit Annam. Ămen.

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold, Thomas Braucks u. a.: Gezählte Frömmigkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 29 (1995), S. 1–71.

Die Benediktsregel. Lateinisch/Deutsch. Mit der Übersetzung der Salzburger Äbtekonferenz. Hg. von Ulrich Faust. Stuttgart 2009 (Reclams Universal-Bibliothek 18600).

Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/ deutsch. Hg. von Gerharg B. Winkler. Band IV. Innsbruck 1993.

Brand, Margid, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Ruth Meyer, Werner Williams-Krapp (Hgg.): Der Heiligen Leben. Band I: Der Sommerteil. Tübingen 1996 (Texte und Textgeschichte 44).

Buchholz, Marlies: Anna selbdritt: Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen. Königstein im Taunus 2005.

Bynum, Caroline: Holy Feast and Holy Fast The Religious Significance of Food to Medieval Women. Berkeley, Los Angeles 1987.

David ab Augusta O.F.M.: De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres, castigati et denuo editi a pp. collegii S. Bonaventurae. Ad Claras Aquas. Quaracci 1899.

Carruthers, Mary: The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200. 2nd Ed. Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Medieval Literature).

Carruthers, Mary: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. 2nd Ed. Cambridge 2008 (Cambridge Studies in Medieval Literature).

Chevalier, Ulysse: Repertorium hymnologicum. Catalogues de chants, hymnes, proses, sequences, tropes en usage de l'église latines depuis l'origins jusqu'a nos jours. Bd. 2. Louvain 1897.

Degering, Hermann: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek. III. Die Handschriften in Oktavformat und Register zu Band I–III. Leipzig 1932.

Dörfler-Dierken, Angelika: Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 1992 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 50).

Dörfler-Dierken, Angelika: Vorreformatorische Bruderschaften der hl. Anna. Heidelberg 1992.
Ehlen, Oliver: Das Pseudo-Matthäusevangelium. In: Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Bd.: Evangelien und Verwandtes, Teilband 1. Hg. von Christoph Markschies und Jens Schröter. Tübingen 2012, S. 983–1002.
Gijsel, Jan, Rita Beyers (Hgg.): Libri de nativitate Mariae: textus et commentarius, Pseudo-Matthaei Evangelium, Libellus de nativitate Sanctae Mariae. Turnhout 1997 (2 Bde.).
Gijsel, Jan: Nouveaux témoins du pseudo-Matthieu. In: Sacris Erudiri. A Journal of Late Antique and Medieval Christianity 41 (2002), S. 273–300.
Häußling, Angelus: Art. ‚Hymnus, II. Liturgisch: 1. In der Westkirche.' In: LThK 5 (1997), Sp. 361–366.
Ihnat, Kati: Early Evidence for the Cult of Anne in Twelfth-Century England. In: Traditio 69 (2014), S. 1–44.
Kornrumpf, Gisela: Art. ‚Marienmesse Salve sancta parens' (dt.). In: ^{2}VL 11 (2004), Sp. 970–976.
Leclercq, Jean: Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchstheologie des Mittelalters. Düsseldorf 1963.
Matter, Stefan: Die Tagzeiten von den Marienfesten im Cgm 4697. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener. Berlin 2017 (LUV 1).
Matter, Stefan: Tagzeitentexte des Mittelalters. Untersuchungen und Texte zur deutschen Gebetbuchliteratur. Berlin, Boston 2021 (LUV 4).
Nixon, Virginia: Mary's Mother Saint Anne in Late Medieval Europe. Pennsylvania 2004.
Piccard, Gerhard: Wasserzeichen Vierfüßler. Teil 2: Wasserzeichen Raubtiere. Stuttgart 1987 (Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart 15).
Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie. Darmstadt 1967.
Schmidt, Albert: Zusätze als Problem des monastischen Stundengebets im Mittelalter. Münster 1986 (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinertums 36).
Sedulius: Opera omnia. Hg. von Johannes Hümer. Wien 1885 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum X).
de Strycker, Émile: La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques. Recherches sur le papyrus Bodmer 5 avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée. En appendice: Les versions arméniennes traduites en latin, par Hans Quecke. Brüssel 1961.
Szövérffy, Joseph: Ein Schmuckmittel der mittellateinischen Strophen: „Regelmässige Zeilenentlehnung" in der Hymnendichtung. In: Mittellateinisches Jahrbuch 7 (1972), S. 7–40.

Youri Desplenter

Sammeln fürs Gebet

Neufund einer Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzen

Die Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen weisen viele Aspekte auf, die sich besonders dazu eignen, weitere Erkenntnisse über die spätmittelalterliche Gebetskultur zu gewinnen. Zunächst ist leicht nachzuvollziehen, ob und wie die Übersetzer eingegriffen haben, weil – anders als bei vielen anderen religiösen Kleintexten – die Originale als Vergleichsmaterial nahezu immer vorhanden und relativ schnell zu finden sind. Ob der Übersetzer nah an der Quelle geblieben ist oder eher frei übersetzt hat, lässt Rückschlüsse auf den jeweiligen Gebrauchskontext zu: Waren die Übersetzungen als Lied, als Gebet oder als Verständnishilfe für die lateinischen Originaltexte gedacht?[1] Nicht nur die Übersetzungsweise hängt mit den jeweiligen Funktionen der volkssprachlichen Bearbeitungen zusammen. Auch die Handschriftentypen, die Textkomplexe, in welche die Übersetzungen eingebettet sind, oder die Benutzer der jeweiligen Handschriften haben Anlass zu unterschiedlichen Gebrauchsweisen sogar ein und derselben Hymnen- oder Sequenzenübersetzung gegeben.

Im vorliegenden Artikel werden einige dieser Aspekte anhand einer bisher unbekannten und unerforschten Handschrift näher erläutert. Sie enthält die größte überlieferte Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen.

1 Typologie der mittelniederländischen Gebetbuchhandschriften

Ein immer wiederkehrendes Problem bei dem Studium mittelalterlicher Gebetbuchliteratur ist die Menge der überlieferten Handschriften und die zugehörige Masse der Gebetstexte. Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen haben sich wenigstens für die mittelniederländische Situation als geeignete Instrumente erwiesen,[2] um zuverlässig bestimmte Handschriftentypen unterscheiden zu kön-

1 Diese Aufzählung ist selbstverständlich keineswegs umfassend: Übersetzungen konnten gleichzeitig auch mehrere Funktionen erfüllen.

2 Siehe meine Dissertation, Desplenter: Al aertrijc.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-003

nen, da diese Texte aufgrund ihrer engen Verbindung mit einem liturgischen Modell relativ stabil sind. Dieselben Übersetzungen kommen also in deutlich verschiedenen Handschriften und Kontexten vor und können uns helfen, Einsichten in den Aufbau und die teils damit zusammenhängende Funktion der Manuskripte zu gewinnen. Neben dem Verständnis von Handschriftentypen liefert die Analyse der Hymnen- und Sequenzenübersetzungen Einblicke in die lokal angefertigten Übertragungen sowie in die Netzwerke, die es zwischen bestimmten Regionen und vor allem religiösen Gemeinschaften gegeben hat. Diese Netzwerke informieren uns ihrerseits über die Funktionsweise der Übersetzungen. Hilfreich bei diesen Analysen sind historische und kunsthistorische Daten, z. B. über die Herkunft, die damaligen Besitzer der Gebetbücher oder die charakteristischen Merkmale der Illuminationen.

Mittels dieser in groben Zügen umrissenen Methode konnte für das mittelniederländische Sprachgebiet leicht zwischen dem Norden (ungefähr mit den heutigen Niederlanden gleichsetzbar) und dem Süden (mit dem heutigen Flandern vergleichbar) differenziert werden.[3] Für den vorliegenden Beitrag beschränken wir uns auf den Norden. Von verschiedenen, populären Hymnen und Sequenzen wurden dort immer wieder (mindestens) zwei ganz unterschiedliche Übersetzungen angefertigt, die, wenn man historische und kunsthistorische Daten hinzuzieht, auf eine östliche und eine westliche Tradition hindeuten.[4] Gleichzeitig traten damit auch zwei bislang von der Forschung nicht ausdifferenzierte Handschriftentypen in den Vordergrund, und zwar das westliche (hypothetische) *basislekenbrevier* (‚Basislaienbrevier', mein Terminus)[5] und das östliche ‚Mess- und Officiumsbuch'.[6] Diese beiden Typen werden in der Analyse der hier im Mittelpunkt stehenden Handschrift eine wichtige Rolle spielen.

Das Basislaienbrevier besteht aus 24 übersetzten Officien für die wichtigsten liturgischen Feste, zunächst aus dem *Temporale*: Weihnachten, Epiphanie, Weißer Sonntag, Himmelfahrt, Pfingsten, Fronleichnam, Dreifaltigkeitssonntag und Kirchweihe.[7] Diese wurden von übersetzten Officien aus dem *Sanctorale* (Andreas, Petrus und Paulus, Maria Magdalena, Mariä Aufnahme in den Himmel,

---

3 Ebd., S. 509f.

4 Siehe Desplenter: Übersetzungen liturgischer Lobgesänge, S. 329–332.

5 Die Benennung *lekenbrevier* (Laienbrevier) für mittelniederländische Handschriften wurde schon früher in Katalogen und Studien benutzt, dort aber ganz willkürlich. Mit *basislekenbrevier* ist dagegen eine bestimmte Gruppe von Texten gemeint, die jedoch hypothetisch ist, weil sie in den meisten Handschriften oft mit anderen Texten kombiniert wurde und/oder nicht vollständig ist (siehe im Folgenden).

6 Siehe Desplenter: Latin Liturgical Song, S. 402f.

7 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 272–294.

Johannes der Täufer, Mariä Geburt, Michael, Franziskus, Allerheiligen, Martinus und Katharina) und dem *Commune Sanctorum* (Apostel, ein heiliger Märtyrer, mehrere heilige Märtyrer, ein heiliger Bekenner und eine heilige Jungfrau) begleitet. Zu einem bestimmten Zeitpunkt muss diese Sammlung in ein weites Gebiet im Westen eingeführt worden sein.[8] Von den Hymnen in den genannten Officien finden wir dort nämlich meistens nur eine Übersetzung, weil man Hymnen für andere Feiern oder lokale Heilige immer wieder neu übersetzt zu haben scheint. Anzunehmen ist, dass das Basislaienbrevier um 1420 von einer zentralen Instanz eingeführt wurde, genauer in (franziskanische) Tertiarinnenkonvente im Westen der heutigen Niederlande, weil vor allem in jenen Gemeinschaften Handschriften mit Officien aus dem Basislaienbrevier angefertigt oder benutzt wurden. Diese Basissammlung konnte jeweils um weitere übersetzte Officien ergänzt werden, z. B. für lokale Heilige oder Patrone, um so (partielle) mittelniederländische Laienbreviere zu erstellen.[9]

Aus dem Osten der heutigen Niederlande sind solche Laienbreviere nicht oder kaum überliefert worden. Obwohl weniger prägnant als die Breviere im Westen, bildete sich hier jedoch der Mess- und Officiumsbuchtyp aus. Vermutlich entstand er kurz nach 1450.[10] In diesem Typ sind Hymnen- und Sequenzenübersetzungen chronologisch geordnet, vom Anfang des Advents bis zum Ende des liturgischen Jahres, *Temporale* und *Sanctorale* im Wechsel. Meist kommen die Texte für die kanonischen Horen und das *Commune Sanctorum* noch hinzu. Dieser Typ unterscheidet sich damit deutlich vom Laienbrevier, das keine übersetzten Messtexte enthält. Für die Hymnen aus den Officien im Basislaienbrevier verfügen die östlichen Mess- und Officiumsbücher über andere Übersetzungen. Aus einer vorläufigen Analyse geht hervor, dass diese östlichen Übersetzungen dem lateinischen Original viel näherstehen als die westlichen.[11] Die Erklärung dafür ist, dass die intendierten Benutzer der Mess- und Officiumsbücher höchstwahrscheinlich einen anderen religiösen Status als die Benutzer der westlichen Laienbreviere hatten.

Diese Beobachtungen hängen zweifellos mit dem Befund zusammen, dass es im nördlichen Teil der heutigen Niederlande eine deutliche Zweiteilung in den religiösen Frauengemeinschaften gegeben hat.[12] Im Osten, der Wiege der *Devotio Moderna*, folgten viele der Gemeinschaften, die am Ende des vierzehnten und

---

8 Siehe Desplenter: Übersetzungen liturgischer Lobgesänge, S. 330.

9 Im mittelniederländischen Gebiet kam, soweit bekannt, nie eine Übersetzung eines vollständigen lateinischen Breviers zu Stande.

10 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 561.

11 Siehe Desplenter: Overgezet voor het gebed, S. 208f.

12 Siehe Desplenter: Übersetzungen liturgischer Lobgesänge, S. 329–332.

Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts als Schwesternhäuser entstanden waren, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts der Augustinusregel. Sie wurden meistens von Männerklöstern aus dem sogenannten Kapitel von Windesheim (Augustiner-Chorherren) betreut. Im Westen dagegen – Utrecht und Holland – wurden schon am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts viele Schwesternhäuser (franziskanische) Tertiarinnengemeinschaften, und diese vereinten sich 1418 im sogenannten Kapitel von Utrecht. In den östlichen Gemeinschaften sollten die Frauen – Regularinnen also – am Officium teilnehmen, aber oft beherrschten sie Latein nicht oder ungenügend. Volkssprachliche Versionen der Hymnen und Sequenzen, der zentralen Lieder in Officium und Messe, halfen ihnen dieses Handicap zu kompensieren und wenigstens die Hauptgedanken der jeweiligen Feier nachzuvollziehen. In den Tertiarinnenhäusern gab es dagegen nicht die Verpflichtung, dem Officium beizuwohnen. Ihre Gebete haben diese Frauen in der Volkssprache sprechen können. Gleichwohl verwundert es, dass Tertiarinnenhäusern eine Vielzahl von Handschriften mit Übersetzungen liturgischer Texte entstammen. Möglicherweise wollte die Leitung des Utrechter Kapitels die Frauen so auf eine Annahme der Augustinusregel vorbereiten. Diese Hypothese lässt sich aber nicht leicht beweisen.

Die oben umrissenen Lokalisierungen und Typisierungen – Nord gegenüber Süd, West gegenüber Ost, mit dem (Basis)Laienbrevier auf der einen, dem Mess- und Officiumsbuch auf der anderen Seite – waren nur mittels historischer und kunsthistorischer Daten eruierbar. Ende der 1990er Jahre erschien z. B. eine Studie von Stooker und Verbeij mit einer Übersicht der religiösen Gemeinschaften, in denen mittelniederländische Handschriften erstellt wurden und/oder in deren Besitz waren.[13] Daneben hatte man schon ab den 1980er Jahren angefangen, die mitunter üppige Marginalillumination in Handschriften aus den heutigen Niederlanden zu erforschen. Es wurde allmählich deutlich, dass diese Dekoration für die räumliche und zeitliche Verortung von Handschriften verwendet werden konnte.[14] Schon länger waren in der Kunstgeschichte die Delfter Andachtshandschriften bekannt, weil diese oft im selben Stil illuminiert worden sind.[15] Am Anfang des neuen Millenniums hatte man also schon umfangreiche Erkenntnisse über die Produktion mittelniederländischer religiöser Handschriften und über die regionalen oder lokalen Netzwerke, die diese bestimmten, gewonnen.

13 Siehe Stooker und Verbeij.
14 Die erste wichtige Veröffentlichung war Korteweg: Kriezels.
15 Die letzte Veröffentlichung über den Delfter Illuminationsstil ist von Rudy.

Auch anhand der mittelniederländischen Hymnen- und Sequenzenübersetzungen lassen sich einzelne Handschriftentypen in Raum und Zeit verorten. Vergleicht man die historischen und kunsthistorischen Befunde mit denen der mittelniederländischen Hymnen- und Sequenzenübersetzungen, werden manche Muster bestätigt, andere stimmen jedoch nicht oder nur teilweise überein. Eine Erklärung ist nicht immer vorhanden, schlichtweg weil mehrere erforderliche Daten fehlen. Nur weitere Handschriftenfunde können den Stand der Forschung noch ändern.

2 Neue Quelle bei Sotheby's

Vor drei Jahren wurde bei Sotheby's (London) eine Handschrift versteigert, die einige Lücken in unserem Verständnis der mittelniederländischen Hymnen- und Sequenzentradition schließen kann.[16] Dazu enthält dieses Buch mit 175 Exemplaren die größte Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen in einer Quelle aus der Periode vor 1500.[17]

Nach der Beschreibung im Auktionskatalog wurde die Handschrift 1460–1480 in Delft, im Westen der heutigen Niederlande, geschrieben.[18] Letzteres gehe aus der Dekoration und aus dem Kalender hervor, mit dem die Handschrift eröffnet wird. Danach beginnt der Hauptteil, angekündigt mit der Rubrik *Hier beghinnen die ymmenen ende die Sequencien vanden alinghen iaer* (fol. 14^{r}) („Hier beginnen die Hymnen und Sequenzen des ganzen Jahres"). Die Übersetzungen sind darin chronologisch geordnet, vom Anfang des Advents bis zur Feier der Hl. Katharina (25. November), *Temporale* und *Sanctorale* im Wechsel. Dazu kommen die Texte für das Kirchweihfest (fol. 185^{v}–187^{v}), für das *Commune Sanctorum* (fol. 187^{v}–194^{v}), für

16 Siehe Sotheby's London: Medieval and Renaissance Manuscripts, S. 28f. (Losnr. 18: ‚Prayerbook with Sequences and Hymns, in Dutch with some Latin Rubrics [Northern Netherlands (Delft), c. 1460–80]'. Siehe auch https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/medieval-and-renaissance-manuscripts-and-russian-books-l18403/lot.18.html?locale=en (10. Oktober 2021).

17 Nicht dazu gerechnet sind die drei letzten *ymmenen* (fol. 204^{r}–206^{v}) für die Adventszeit; es handelt sich dabei nicht um Übersetzungen bekannter Adventshymnen, vielleicht sogar nicht einmal um Übertragungen von Hymnen überhaupt. Auch drei Texte, die mit *prosa* oder *prose* angekündigt wurden, sind nicht zu den 175 gerechnet. In meiner Dissertation habe ich die Übersetzungen jener Lieder ebenfalls nicht berücksichtigt, weil diese deutlich eine andere Funktion und Überlieferung als die Hymnen- und Sequenzenübersetzungen aufweisen (siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 46).

18 Die Handschrift wurde von Sotheby's beschrieben.

die kanonischen Horen (fol. 194^{v}–196^{r}), und schließlich noch einige einzelne Texte, unter anderem für die Hl. Kunera (fol. 197^{r}–198^{r}), die Hl. Barbara (fol. 198^{r}–199^{r}) und den Hl. Franziskus (fol. 199^{r}–201^{r}). Diese einzelnen Texte könnten als Erweiterungen eines Modells verstanden werden; sie wurden im Auktionskatalog als Hinweise für den Kontext, in dem das Buch gebraucht werden sollte, interpretiert, nämlich von einer Frau in der Delfter (franziskanischen) Tertiarinnengemeinschaft St. Barbara.

Unbeobachtet bei diesem Lokalisierungsversuch blieb allerdings die Ergänzung eines Textes für die Hl. Kunera, die eigentlich nicht zu Delft passt, ebenso wie manche der mittelniederländischen Versionen der liturgischen Lieder selbst. Mittlerweile ist bekannt, dass es in Delft für viele Hymnen und Sequenzen eine eigene Übersetzungstradition gegeben hat.[19] In unserer Handschrift kommen jedoch mehrere Übersetzungen vor, die nicht in dieser Tradition stehen. Viele davon finden wir in zwei anderen, miteinander eng verwandten Handschriften: Hs. Leiden, UB, Ltk. 276 (um 1550, im Folgenden: Ltk. 276) und Hs. Den Haag, KB, 71 J 71 (Holland, 1450–1500; im Folgenden: 71 J 71).[20] So sind die Übertragungen zweier Augustinus-Hymnen, *Magne pater Augustine* (AH 52, 110; fol. 149$^{r–v}$) und *Caeli cives adplaudite* (AH 52, 111; fol. 149^{v}–150^{r}), aus Delfter Handschriften nicht bekannt. Ebenfalls unbeobachtet im Auktionskatalog blieb die Rubrik, welche die Sequenzübersetzung *Gaude Sion quod egressus* (Elisabeth von Thüringen; AH 55, 140) einführt: *Vander hoechtijt onser heiligher matronissen sinte elysabethen* (fol. 175^{r}). Diese Übersetzung wurde also in die Handschrift aufgenommen, weil die Hl. Elisabeth die Schutzpatronin der Gemeinschaft war, für die der Codex geschrieben wurde, und nicht die Hl. Barbara. In Delft gab es jedoch keinen Tertiarinnenkonvent, der der Hl. Elisabeth gewidmet war.[21]

Wie die Sotheby-Handschrift enthalten Ltk. 276 und 71 J 71 eine umfangreiche Sammlung übersetzter Hymnen und Sequenzen, die auf die gleiche Weise geordnet sind. Es handelt sich deutlich um ein und dieselbe Handschriftengattung, die, wie vormals das mittelniederländische Laienbrevier, noch nicht genau beschrieben worden ist. Vorläufig wurde sie ‚Mess- und Officiumsbuch' genannt,[22] eine Gattung, die vermischt Übersetzungen von Texten des *Temporale* und des *Sanctorale* umfasst, aber chronologisch geordnet ist. Texte für das *Commune Sanctorum* stehen am Ende. Das gilt für alle drei genannten Handschriften, obwohl der Sotheby-Codex bis zu zwanzig Übersetzungen mehr enthält. Wie dieser weisen Ltk. 276 und 71 J 71 eine nicht zu vernachlässigende Zahl an Übersetzungen von

19 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 354–357.
20 Ebd., S. 327–342.
21 Siehe die Liste in Goudriaan, S. 242.
22 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 327 f.

Liedern für den Hl. Franziskus auf und könnten damit ebenfalls für (franziskanische) Tertiarinnengemeinschaften bestimmt gewesen sein. Dieser Buchtyp wäre dann möglicherweise im selben Kontext wie das Basislaienbrevier entstanden. Die Handschrift aus dem sechzehnten Jahrhundert (Ltk. 276) zeigt jedoch auch ein großes Interesse für den Hl. Augustinus, unter Umständen weil die Gemeinschaft, für welche diese Handschrift bestimmt war, im Laufe ihrer Existenz die Augustinusregel angenommen hat. Die beiden Handschriften, Ltk. 276 und 71 J 71, sind – anders als die meisten Delfter Exemplare – kaum illustriert und enthalten für ca. 20 Prozent der Hymnen und Sequenzen andere Übersetzungen als die in Delft geläufigen. Beide umfassen zudem Übersetzungen für Feste, die die Delfter Handschriften nie zum Inhalt haben, nämlich für Kunera und die *Translatio* Martins. Die Sotheby-Handschrift war wie diese also höchstwahrscheinlich nicht für den Gebrauch in Delft vorgesehen.

Für Ltk. 276 und 71 J 71 wäre vielleicht mehr an die Stadt Utrecht als Umfeld zu denken, in dem die beiden Handschriften zur Anwendung kamen. Dabei fallen die außerordentlichen Parallelen und die ‚Neutralität' der älteren Handschrift (71 J 71) auf – keinem einzelnen Heiligen sind mehr Übersetzungen gewidmet als anderen. Es handelt sich vermutlich um ein Modell für den Handschriftentyp ‚Mess- und Officiumsbuch', der – wie das Basislaienbrevier – in bestimmte Gemeinschaften eingeführt wurde. Diese konnten die vorhandenen Übersetzungen dann für ihre eigenen Bücher nutzen, eine Auswahl aus dem Gesamtbestand treffen, und, wenn nötig, um eigene Übersetzungen ergänzen.

Möglicherweise kann man diesen Handschriftentyp mit dem Priester Wermboud van Boskoop († 1413) in Verbindung setzen, der am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts für die Seelsorge in vier Utrechter Häusern der (franziskanischen) Tertiarinnen und für eine ähnliche Gemeinschaft in Rhenen verantwortlich war. Rhenen ist die Stadt, in der die Hl. Kunera starb und in der sie besonders verehrt wurde. Wermboud van Boskoop gehörte daneben zu einer Gruppe moderner Devoten, die das Basislaienbrevier eingeführt haben könnte.[23] Tatsächlich enthalten Ltk. 276 und 71 J 71 fast alle Hymnenübersetzungen aus diesem Handschriftentyp. Wie man die Delfter Übertragungen in den zwei Handschriften erklären soll, ist in diesem Moment nicht ganz klar. Es zeigte sich jedoch, dass die beiden Codices diese Übersetzungen aus der Delfter Tradition entlehnt haben (und nicht umgekehrt).[24]

23 Ebd., S. 265f.

24 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 335–337. Für die Sequenzenübersetzungen ist das Bild weniger deutlich (Desplenter: Al aertrijc, S. 338–342).

3 Entwicklung einiger Handschriftentypen mit mittelniederländischen Hymnen- und Sequenzenübersetzungen

Die Sotheby-Handschrift enthält, wie bereits erwähnt, die größte Sammlung von Hymnen- und Sequenzenübersetzungen aus der Zeit vor 1500. Man könnte sich fragen, wie eine solche Sammlung genau zustandegekommen ist. Es lässt sich festhalten, dass es mehrere überregionale und lokale Übersetzungstraditionen gegeben hat und dass in der vorliegenden Handschrift manchmal aus dieser, manchmal aus jener Tradition entlehnt wurde. Dazu zeigt sich, dass manche Hymnen- und Sequenzenübersetzungen anfänglich zu einem größeren Ganzen gehörten, z. B. zu übersetzten Officien oder Messen, und später isoliert genutzt wurden. Es hat den Anschein, als ob dies – jedenfalls für den Norden des damaligen niederländischen Sprachgebietes – mit dem Stundenbuch des Geert Grote angefangen hat.[25] Der Urheber der *Devotio Moderna* soll um 1383, am Ende seines Lebens, ein Stundenbuch in der Volkssprache zusammengestellt haben, das zunächst für die frommen Frauen bestimmt gewesen ist, denen er in seinem Elternhaus Unterkunft gegeben hatte. In der Sotheby-Handschrift finden sich genau diejenigen Übersetzungen des *Ave maris stella* (AH 51, 140; fol. 57^{v}–58^{r}) und *Fit porta Christi pervia* (Walpole 1966: Nr. 88; fol. 58^{r-v}), die in den Marienhoren des Geert Grote begegnen.[26]

Möglicherweise diente das Stundenbuch des Geert Grote also als Modell für die Entwicklung anderer volkssprachlicher Andachtsbücher, wie des Psalters und des Basislaienbreviers. Letzterer Typ soll, ebenso wie ersterer, um 1420 entstanden sein. Sie wurden öfters zusammen verbreitet. Vermutlich wollten die Initiatoren den Tertiarinnen auf diese Weise volkssprachliche Frömmigkeitsbücher, die sich näher als das Stundenbuch an der Liturgie befanden, zur Verfügung stellen. Dazu soll man den Psalter und eine Reihe liturgischer Officien übersetzt haben,[27] von denen sich die meisten Hymnenübertragungen tatsächlich in der Sotheby-Handschrift befinden. Es handelt sich dabei allerdings insgesamt um nicht mehr als 33 Hymnenübersetzungen.

---

25 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 223–225. Für das Stundenbuch des Geert Grote, siehe Korteweg: Books of Hours.

26 Auch die Horen des Hl. Geistes soll Geert Grote ins Niederländische übersetzt haben (Desplenter: Al aertrijc, S. 162), und genau diese Übertragung des *Veni creator spiritus* treffen wir in der Sotheby-Handschrift an (fol. 110^{r-v}). Die jüngste Edition des Stundenbuches: Het getijdenboek van Geert Grote.

27 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 296–298.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, wo und wann das Mess- und Officiumsbuch als Handschriftentyp entstanden ist. Höchstwahrscheinlich geschah dies im Osten der nördlichen Niederlande, jedoch nicht vor 1450.[28] Das Studium der östlichen religiösen Frauengemeinschaften ist noch immer sehr begrenzt, aber es liegt auf der Hand, dass die Muster, die Rehm für den Nordwesten des deutschsprachigen Gebietes festgestellt hat, auch für den Nordosten des niederländischsprachigen Gebietes gelten.[29] Das würde bedeuten, dass ab der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Augustinusregel in die meisten Häuser der Schwestern vom gemeinsamen Leben eingeführt wurde. Ab diesem Zeitpunkt sollten die Frauen das lateinische Stundengebet beten und benötigten hierzu ebenso wie für die Messe vermutlich zunächst noch Unterstützung in Form mittelniederländischer Übersetzungen. Wenn man die östlichen Übertragungen mit den westlichen des Basislaienbreviers vergleicht, fällt auf, dass erstere viel näher am lateinischen Original bleiben (siehe oben). Im Westen waren die Übersetzungen für Tertiarinnen bestimmt, die nicht das lateinische Stundengebet beten sollten. Dort waren die mittelniederländischen Versionen von Anfang an für das individuelle Gebet vorgesehen. Von den östlichen Mess- und Officiumsbüchern sind übrigens mehr als fünfzehn vollständige oder unvollständige Exemplare überliefert worden.[30]

Damit kommen wir zur kleinen Gruppe westlicher Mess- und Officiumsbücher zurück, zu denen auch die Sotheby-Handschrift zählt. Von den drei erwähnten Handschriften – Ltk. 276, 71 J 71 und Sotheby – kann keine exakt datiert werden, aber es macht den Anschein, als ob diese westliche Variante des Mess- und Officiumsbuches chronologisch nach der östlichen entstanden ist. Es ist sogar möglich, dass das östliche Format das westliche beeinflusst hat. Wenn das der Fall wäre, stellt sich die Frage, warum man in den westlichen Mess- und Officiumsbüchern keine östlichen Hymnen- und Sequenzenübersetzungen antrifft, obwohl diese im Westen höchstwahrscheinlich bekannt waren. Die naheliegendste Erklärung ist, dass die östliche originalgetreue Übersetzungsart für die Gebrauchsweise der Tertiarinnen im Westen nicht angemessen war. Für diese Frauen können die mittelniederländischen Versionen in erster Linie als Texte für das Privatgebet gedient haben, wie man sie oft in spätmittelalterlichen volkssprachlichen Privatgebetbüchern findet, gezählt oder in einem Zyklus geordnet.[31] Ein solcher Zyklus von Hymnen- und Sequenzenübersetzungen war allerdings ‚unbedenklich', weil er sich ganz nah an die Liturgie hielt. Auf diese pragmatische Weise schuf man

28 Siehe Desplenter: Latin Liturgical Song, S. 402.
29 Rehm, S. 167–179.
30 Mit ‚unvollständig' ist gemeint, dass manche Handschriften nur ein Teil eines Mess- und Officiumsbuches enthalten und daneben meist noch andere (devotionale) Texte.
31 Siehe Angenendt u. a.

für die Tertiarinnen geeignete Gebetsliteratur. Solche Sammlungen im täglichen Rhythmus zu lesen, verhinderte außerdem, Texte zu rezipieren, die die Seelsorger als weniger geeignet betrachteten, wie zum Beispiel Visionsliteratur oder mystische Traktate.[32]

4 Die Sotheby-Handschrift: in Delft hergestellt für Tertiarinnen in Den Haag?

Mit 60 historisierten und 26 dekorierten Initialen unterscheidet sich die Sotheby-Handschrift ganz deutlich von den zwei anderen Manuskripten, mit denen sie, jedenfalls was die Texte betrifft, nah verwandt ist. Die Ausstattung der beiden anderen ist dagegen als ‚schlicht' zu bezeichnen. Die Sammlung übersetzter Hymnen und Sequenzen in der Sotheby-Handschrift beginnt mit einer mittelniederländischen Version des Adventshymnus *Conditor alme siderum* (AH 51, 46; fol. $14^{r–v}$). Der Text wird mit einer üppig dekorierten Initiale eröffnet, die den Sündenfall darstellt, den Anlass für die Geburt des Gottessohnes (siehe Abbildung 1). Danach ist die erste oder sind sogar mehrere der Übersetzungen für manche Feste mit einer historisierten Initiale versehen worden. Deren Qualität könnte man ‚mittelmäßig' nennen. Eine Ausnahme bildet laut dem Sotheby-Katalog eine Initiale für die Dreifaltigkeit (fol. 113^{r}), die von einer deutlich begabteren Hand stammt (siehe Abbildung 2). Der Auktionskatalog[33] geht entsprechend von (mindestens) zwei Künstlerinnen oder Künstlern aus. Der Stil der Illumination ist zweifelsohne mit Delft zu verbinden, was bedeuten würde, dass diese Handschrift in einer der zwölf religiösen Gemeinschaften, die die Stadt im fünfzehnten Jahrhundert zählte, illuminiert worden ist.

Nach jetzigem Forschungsstand könnte man diese auf vier oder sogar zwei Gemeinschaften eingrenzen.[34] Besonders die Regularinnen des Agnes-Klosters und die (franziskanischen) Tertiarinnen des Ursula-Konventes sollen für den größeren Teil der Frömmigkeitshandschriften verantwortlich gewesen sein: das Agnes-Kloster für das oberste Segment des Marktes, der Ursula-Konvent vor allem für das mittlere.[35] Nach Kathryn Rudy[36] wurde der Ursula-Konvent 1454 (oder 1457) nicht nur als Tochterhaus vom Barbara-Konvent gestiftet, weil zu viele Frauen ein

32 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 558.
33 Sotheby's London: Medieval and Renaissance Manuscripts, S. 28.
34 Siehe Rudy, S. 35f.
35 Ebd., S. 36.
36 Ebd., S. 57.



Abb. 1: Hs. Sotheby, fol. 14r; Anfang der Sammlung übersetzter Hymnen und Sequenzen (hier: *Conditor alme siderum / Aeterna lux*), mit Abbildung des Sündenfalls.[37]

37 Im Auktionskatalog (Sotheby's London: Medieval and Renaissance Manuscripts, S. 29) verweist Korteweg auf eine Delfter Handschrift mit derselben Szene aus dem Buch Genesis (siehe As-Vijvers, S. 76). Dort ist sie jedoch am Rande des Folios zu finden und nicht als Teil einer historisierten Initiale wie in der Sotheby-Handschrift. Auch sonst sieht sie nicht identisch aus.



Abb. 2: Hs. Sotheby, fol. 113^{r}; Übersetzung der Sequenz *Benedicta / semper sancta*, für die Dreifaltigkeit.[38]

38 Eine Liste von Themen der historisierten Initialen findet man im Auktionskatalog (Sotheby's London: Medieval and Renaissance Manuscripts, S. 29).

religiöses Leben führen wollten, sondern vielleicht auch weil so mehr Kräfte in der lukrativen Handschriftenproduktion eingesetzt werden konnten. Die Frauen vom Ursula-Konvent sollen ein großes Skriptorium zur Verfügung gehabt haben, und es wird angenommen, dass sie vor allem für externe Auftraggeber Manuskripte verfertigten. Die Sotheby-Handschrift erreicht nicht die höchste Qualität; es ließe sich also an den Ursula-Konvent als Gemeinschaft denken, in der sie ihre Delfter Illumination erhalten hat. Im Auktionskatalog[39] finden sich keine Angaben zur Provenienz, für deren Bestimmung wird aber auf den Delfter Barbara-Konvent verwiesen, weil die Hl. Barbara im Kalender rubriziert worden ist (fol. 13^r) und des Weiteren zwei dieser gewidmeten Übersetzungen lateinischer Kirchenlieder aufgenommen sind. Eigentlich gibt es für diese Heilige drei Übersetzungen: zwei an ihrer chronologisch richtigen Stelle und eine zu ihrer *Translatio* ganz am Ende (siehe oben). Die Anwesenheit dieser Feier macht deutlich, dass Barbara eine besondere Heilige für den Entstehungs- und/oder Gebrauchskontext dieser Handschrift war.

Nach dieser Annahme wäre die Handschrift im Ursula- oder im Barbara-Konvent entstanden, denn auch in letzterer Gemeinschaft wurden Manuskripte produziert.[40] Nirgends wird jedoch angegeben, dass Barbara die Patronin der intendierten Gemeinschaft war. Das gilt nicht für den Hl. Franziskus: Bei zwei der fünf mittelniederländischen Versionen von Franziskusliedern – für dessen Feier am 4. Oktober – wird nämlich explizit erwähnt, dass er der Schutzheilige war: *Op sinte franciscus ons heilighen vaders auont ter eerster vesper ymmen* (fol. 162^r; „Am Abend von Sankt Franziskus, unserem heiligen Vater, zur ersten Vesper; Hymnus“).[41] Wie oben angeführt, finden wir eine solche Erwähnung auch bei einer der zwei Übersetzungen für die Hl. Elisabeth (*onser heiligher matronissen sinte elysabethen*). Zusammengenommen würde das bedeuten, dass die Handschrift für das Mitglied einer Tertiarinnengemeinschaft bestimmt war, deren Patronin die Hl. Elisabeth war. In Delft gab es allerdings keinen solchen Konvent. Ebenso weisen die Hymnen- und Sequenzenübersetzungen nicht auf eine Delfter Herkunft. Schon längst haben Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker einen eigenen Illuminationsstil für Delft beobachtet. Vor kurzem hat Kathryn Rudy deutlich gezeigt, dass das Schreiben und Illuminieren von Hunderten von Handschriften in Delfter Gemeinschaften nur möglich war, wenn wir annehmen, dass die Frauen eine gemeinsame Schrift und einen gemeinsamen Stil entwickelten, um schneller und gleichförmiger Handschriften produzieren zu können. Es wäre

39 Medieval and Renaissance Manuscripts, S. 28.

40 Rudy, S. 38.

41 Die Rubrik bei der vierten der Franziskusübersetzungen lautet *op sinte franciscus dach patroen* (fol. 165^r; „auf Sankt Franziskustag Patron“).

demzufolge logisch, dass die Delfter Frauen immer wieder auf dieselben Texte für ein und denselben Handschriftentyp zurückgriffen, wie beispielsweise für ein Stundenbuch oder ein Laienbrevier. Die Sotheby-Handschrift wurde also ohne jeden Zweifel in Delft illuminiert, aber die Frage bleibt offen, wo sie geschrieben wurde.

Wie schon ausgeführt, hat die Sotheby-Handschrift, was die Übersetzungen betrifft, viele Übereinstimmungen mit Ltk. 276 und 71 J 71, die für ziemlich viele Hymnen und Sequenzen eine eigene Übersetzungstradition aufweisen. Die beiden Handschriften sind jedoch noch nicht intensiv studiert worden. Weil erstere einige Übersetzungen liturgischer Texte für die *Translatio* des Hl. Martin enthält, könnte an eine Verbindung mit der Stadt Utrecht gedacht werden, in welcher der Hl. Martin besonders verehrt wurde. Die Anwesenheit von Übersetzungen für die Hl. Kunera könnte daneben auf Rhenen deuten (ca. 50 km von Utrecht). Es gab damals eine besondere Verbindung zwischen Utrecht und Rhenen in der Person Wermbouds van Boskoop, eines der wichtigen Männer innerhalb der *Devotio Moderna*. Er war für die Seelsorge in der Utrechter Caecilia-Gemeinschaft und im Agnes-Konvent in Rhenen verantwortlich,[42] beides Schwesternhäuser, in denen nach einiger Zeit die dritte franziskanische Regel angenommen wurde. Daneben war er einer der Gründer des Kapitels von Utrecht, des größten Vereins franziskanischer Drittordenshäuser.[43] Das Archiv des Kapitels befand sich im fünfzehnten Jahrhundert in der Caecilia-Gemeinschaft; diese spielte also eine zentrale Rolle, nicht zuletzt weil dort Frauen anderer Tertiarinnengemeinschaften die Profess ablegten. Das gilt z. B. für die Frauen der Delfter Agatha-Gemeinschaft im Jahre 1400.[44] Aus der Agatha-Gemeinschaft ging in jenem Jahr ein anderer, der Hl. Barbara gewidmeter, Tertiarinnenkonvent hervor, eine der Delfter Gemeinschaften, in denen sicherlich auch Handschriften geschrieben und illuminiert wurden.[45] So wird vermutet, dass ein nicht mehr erhaltenes Stunden- und Gebetbuch aus dem Barbara-Konvent als Modell einer Handschrift diente, die in der Elisabeth-Gemeinschaft in Den Haag geschrieben und illuminiert wurde.[46]

Die endgültige Hypothese für die Sotheby-Handschrift in diesem Beitrag lautet, dass diese zwei Gemeinschaften hier eine zentrale Rolle gespielt haben. Im Kalender des vorliegenden Manuskripts sind genau dieselben Feste rubriziert wie in der Delfter Handschrift Leiden, UB, Ltk. 287 (1450–1470?), mit drei Aus-

---

42 Siehe Van der Wansem, S. 92.
43 Siehe Koorn, S. 133.
44 Ebd., S. 136.
45 Siehe Weiler, S. 351.
46 Ebd., S. 358. Das Buch, das in Den Haag angefertigt worden sein soll, wird jetzt in Antwerpen (B) aufbewahrt (Hs. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, 14.12; ca. 1489).

nahmen. In der Sotheby-Handschrift sind auch die Feste der Hl. Elisabeth (fol. 12v) und der Hl. Barbara (fol. 13r) in roter Tinte geschrieben, aber nicht das Fest von Ursula und ihren Gefährtinnen (fol. 11v). Die Hs. Leiden, UB, Ltk. 287 wird mit der Delfter Ursula-Gemeinschaft in Verbindung gebracht,[47] in der eine rege Handschriftenproduktion vermutet wird (siehe oben). Es wäre also denkbar, dass die Sotheby-Handschrift auch in Delft geschrieben wurde, womöglich in der Barbara-Gemeinschaft, dass sie aber für die Elisabeth-Gemeinschaft in Den Haag vorgesehen war. Vermutlich hat die Auftraggeberin oder haben die Auftraggeberinnen aus Den Haag in jenem Fall den Delfter Tertiarinnen ‚ihre' Hymnen- und Sequenzenübersetzungen (und andere Texte) zur Verfügung gestellt, weshalb wir in dieser in Delft hergestellten Handschrift zumeist nicht die typischen Delfter Übersetzungen finden.

Fast ein Drittel (57) der Hymnen- und Sequenzenübersetzungen in der Sotheby-Handschrift kommt nicht in Delfter Handschriften vor. In einem einzigen Fall existierte in der Delfter Tradition keine Übersetzung für dieses Lied, aber meistens hatte man in Delft eigene Übersetzungen, die für die Sotheby-Handschrift nicht gebraucht wurden. Elf Texte dieser Gruppe aus der Sotheby-Handschrift findet man sogar weder in Delfter Handschriften noch in 71 J 71 oder Ltk. 276. Die kleinere Hälfte (81) der Hymnen- und Sequenzenübersetzungen in der Sotheby-Handschrift ist dagegen sowohl in Delfter Handschriften als auch in 71 J 71 und/oder Ltk. 276 aufgenommen. Oft handelt es sich dabei um Übersetzungen mit einer großen Verbreitung im nordniederländischen Sprachgebiet. Schließlich enthält die Sotheby-Handschrift 21 Übersetzungen, die zur Delfter Tradition gehören, aber nicht in 71 J 71 oder Ltk. 276 aufgenommen sind.

Wenn wir darüber hinaus untersuchen, in welchen anderen Handschriften – neben der Delfter Tradition und dem Paar 71 J 71 / Ltk. 276 – die Übersetzungen des Sotheby-Codex größtenteils vorkommen, finden sich sechs Handschriften mit mehr als zehn identischen mittelniederländischen Versionen:

– Hss. Brüssel, KB, 4249–50 und Brüssel, KB, 5106: ein Handschriftenpaar, das zusammen ein unvollständiges Laienbrevier bildet; um 1550 von einem Priester in Kwadijk geschrieben, vermutlich für das Frauenkloster Bethlehem in Hoorn (Nord-Holland; Observanz der Kreuzbrüder), eine Gemeinschaft, die bis zum Jahre 1475 nach der dritten franziskanischen Regel lebte;[48]
– Hs. Leiden, UB, Ltk. 305 (1500–1550): Mess- und Officiumsbuch für eine östliche Gemeinschaft, die nach der dritten franziskanischen Regel lebte;[49]

47 Siehe Desplenter: Al aertrijc, S. 941.
48 Ebd., S. 906–908.
49 Ebd., S. 943f.

- Hs. Niederlande, Privatbesitz (olim Gent, Frau Kervijn de Merendree; ca. 1460): Stunden- und Gebetbuch für eine westliche Gemeinschaft, die möglicherweise der Hl. Barbara gewidmet war;[50]
- Hs. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH 103 (1475–1500): mnl. Übersetzung des *Großen Briefbuches* von Heinrich Seuse; Sammlung von 45 Sequenzenübersetzungen; möglicherweise für eine westliche Gemeinschaft, die nach der Augustinusregel lebte und dem Hl. Martin gewidmet war;[51]
- Hs. Leiden, UB, Ltk. 294 (1475–1500): Gebetbuch mit mehr als 50 Sequenzenübersetzungen; für eine südholländische Frauengemeinschaft, die nach der dritten franziskanischen Regel lebte;[52]
- Hs. Utrecht, UB, 1039 (ca. 1453): Laienbrevier in Utrecht illuminiert, im Besitz von zwei Schwestern, Tertiarinnen in der Utrechter Gemeinschaft St. Maria (Bethlehem), und höchstwahrscheinlich auch für diese vorgesehen.[53]

Aus der Analyse dieser Codices lässt sich schließen, dass das Handschriftenpaar Brüssel 4249–50 / 5106 sowie Ltk. 305 sekundär sind: Sie stammen aus dem sechzehnten Jahrhundert und haben ihre Übersetzungen anderen Handschriften entlehnt (und nicht umgekehrt). Von den vier übrigen haben Ltk. 294 sowie BMH 103 mehr als zwanzig Übersetzungen mit der Sotheby-Handschrift gemein. Diese zwei Manuskripte wurden in derselben Periode hergestellt und stammen beide aus dem Westen der heutigen Niederlande. Ausschlaggebender für die weitere Kontextualisierung ist die Utrechter Handschrift. Die Gemeinschaft Bethlehem, für die sie hergestellt wurde, war ein Tochterhaus der Utrechter Cäcilia-Gemeinschaft[54] von Wermboud van Boskoop. Die Hl. Cäcilia spielt auch in der Sotheby-Handschrift eine wichtige Rolle, denn für sie wurden Übersetzungen von drei Hymnen aufgenommen. Nur in wenigen mittelniederländischen Handschriften kommen Hymnenübersetzungen für Cäcilia vor, namentlich in Hs. Brüssel, KB, 4249–50; Leiden, UB, Ltk. 305; Den Haag, KB, 129 G 31; Utrecht, RCC, BMH 103; 71J71 und Ltk. 276, fast genau denselben Handschriften, die oben aufgelistet sind.[55] Zusammen mit den Hymnen für die Hl. Kunera könnte dies auf Wermboud van Boskoop und die Stadt Utrecht hinweisen.

---

50 Ebd., S. 920.
51 Ebd., S. 956f.
52 Ebd., S. 942f.
53 Ebd., S. 957.
54 Schoengen, S. 184.
55 Nur Hs. Den Haag, KB, 129 G 31 kommt hinzu. Es handelt sich um eine jüngere Handschrift (Anfang des sechzehnten Jahrhunderts), die höchstwahrscheinlich als sekundär betrachtet werden kann. Sie hat vor allem einige Übersetzungen für den Hl. Franziskus und die Hl. Elisabeth

Die Hypothese hinsichtlich der Provenienz der Handschrift lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Elisabeth-Gemeinschaft in Den Haag hat eine Sammlung von Hymnen- und Sequenzenübersetzungen aus Utrecht erhalten, die sie um andere mittelniederländische Versionen lateinischer Lieder ergänzt hat – unter anderem aus dem Basislaienbrevier, dem Stundenbuch von Geert Grote und der Delfter Tradition – und hat auf diese Weise die bisher bekannte größte Sammlung mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen angefertigt. Die Tertiarinnen aus Den Haag haben den Frauen des Delfter Barbara-Konvents den Auftrag gegeben, eine Handschrift mit dieser Sammlung zu schreiben und zu illuminieren.

5 Schluss

Mit diesem Beitrag habe ich versucht, einige große Linien und Muster der mittelniederländischen Hymnen- und Sequenzenübersetzungen zu skizzieren. Erstens zeigt sich, dass die Mehrzahl der Übertragungen für das Gebet – und nicht als Verständnishilfe oder als Lied – gedacht war. Zumal im Westen der heutigen Niederlande, in der Stadt Utrecht, Süd- und Nord-Holland, wurden verschiedene Handschriftentypen produziert mit Sammlungen übersetzter liturgischer Horen und/oder Hymnen und/oder Sequenzen, wie das Basislaienbrevier und das Mess- und Officiumsbuch. Anzunehmen ist, dass diese im Allgemeinen für franziskanische Tertiarinnen vorgesehen waren und dass auf jeden Fall einige Handschriftentypen von der Zentralgewalt des Kapitels von Utrecht – des größten Vereins von Tertarinnengemeinschaften im niederländischsprachigen Gebiet – konzipiert und verbreitet wurden. In verschiedenen Städten, an erster Stelle Delft, wo es zahlreiche Frauengemeinschaften gab, wurden diese Handschriftentypen weiter ausgearbeitet, und es wurden außerdem eigene Hymnen- und Sequenzenübersetzungen erstellt, z. B. für spezifische Heilige, die lokal besonders verehrt wurden. Vor allem diese Texte können uns helfen, bestimmte Handschriften genauer zu lokalisieren, was sich am vorliegenden Beitrag zeigt. Neben dem Kalender und Illuminationen gibt es auf diese Weise ein weiteres Hilfsmittel, um handschriftliche Andachtsbücher zu kontextualisieren.

mit der Sotheby-Handschrift gemein, denn auch die Gemeinschaft, für die sie vorgesehen war, war ein Tertiarinnenhaus unter dem Patronat der Hl. Elisabeth (in ’s-Hertogenbosch).

6 Liste der Hymnen- und Sequenzenübersetzungen in der Sotheby-Handschrift

In der nachfolgenden Tabelle sind die 175 Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen in der Sotheby-Handschrift aufgelistet. In jedem Fall wird angegeben, ob es sich um die Übersetzung eines Hymnus oder einer Sequenz handelt.[56] Für einen einzelnen Text ist dies jedoch nicht endgültig zu entscheiden (‚H/S'). In der nächsten Spalte findet sich das lateinische Incipit nach den *Analecta Hymnica*. Die ‚Version' verweist auf die Kategorien mittelniederländischer Hymnen- und Sequenzenübersetzungen entsprechend meiner Publikation von 2008.[57] Für diejenigen Übersetzungen, die noch nicht identifiziert worden sind, bietet die letzte Spalte das mittelniederländische Incipit. Manche dieser nicht-identifizierten Übersetzungen sind auch in andere Handschriften aufgenommen worden, eine einzelne findet sich bisher jedoch nur in der Sotheby-Handschrift. In den mittelniederländischen Incipits sind i/j und u/v/w vereinheitlicht und nach dem Lautwert ausgeglichen worden.

	Fol.-Nr.	**H / S**	**Lat. Incipit**	**Version**	**Mnl. Incipit**
1	14^{r-v}	H	*Conditor alme siderum / Aeterna lux*	B1	
2	14^{v}–15^{r}	H	*Vox clara ecce intonat*	B	
3	15^{v}–16^{r}	H	*Decus sacrati nominis*	A	
4	16^{r-v}	S	*Deus in tua virtute*	B	
5	16^{v}–17^{r}	H	*Digne colit ecclesia*	A	
6	17^{r-v}	S	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Teghenwoerdich is ons een ghedenckelic dach ende hoechtidelic der heiliger joncfrouwen sinte barberen wes bede ons setten moet inden stoel des hemels*
7	18^{r-v}	H	*Exsultet aula caelica*	B	
8	18^{v}–19^{r}	S	*Salve pater et patrone Nicolae*	B1	
9	19^{r}–20^{r}	S	*Stirpe Maria regia / procreata*	A1	
10	20^{r-v}	H	*Maria mater domini*	B2	

56 Drei Texte, die mit *prosa* oder *prose* angekündigt sind, wurden nicht aufgenommen (siehe Anm. 17).

57 Desplenter: Al aertrijc, S. 639–796 (Hymnen), S. 799–874 (Sequenzen).

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
11	20^{v}–21^{r}	H	*Veni redemptor gentium*	C	
12	21^{r-v}	H	*Quem terra pontus aethera / Colunt*	neu	*Dien die hemel ende die aerde sciep eren aenbeden ende predicken ende dien die drievoudige makinge regiert dien draghet dat clooster des lichaems marien*
13	21^{v}–22^{v}	H	*Christe qui lux es et dies / Noctis*	A	
14	22^{v}–23^{v}	S	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Totten waerachtigen brudegom laet ons vruechde hebben in sueticheit des gheloves mit trouwer herten laet ons gheluut geven vander maget lucia*
15	23^{v}–24^{r}	H	*A solis ortus cardine*	A (?)	
16	24^{v}–25^{v}	S	*Congaudent angelorum*	B1	
17	25^{v}–26^{r}	H	*Caelum coruscans intonet*	A	
18	26^{r}–27^{r}	S	*Eia recolamus laudibus piis digna*	A	
19	27^{r}–28^{v}	S	*Natus ante saecula / Dei filius*	B	
20	28^{v}–30^{r}	S	*Grates nunc omnes reddamus*	neu	*O wi alle kersten menschen laet ons dancken onse heer onsen god die overmits sijnre gheboorten ons verlost heeft van des viants machte*
21	30^{r-v}	S	*Verbum bonum et suave*	neu (?)	*Laet ons singen dat guede woort een suet genuechlic lofsanc . Ave wes gegruet doer welke gruet die maghet maria is gheworden ende een slaepcamer cristi*
22	30^{v}–31^{v}	S	*Hanc concordi famulatu*	B	
23	31^{v}–32^{v}	S	*Iohannes Iesu Christo / multum*	A	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
24	32^{v}–33^{r}	H / S	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*O heilighe johannes ewangelist uutvercoren vrient cristi du biste ghelijc den lelien inden witten bladeren dijn telghen spruten*
25	33^{r}–34^{r}	S	*Laus tibi Christe / cui sapit*	B	
26	34^{r}	H	*Hostis Herodes impie*	G (?)	
27	34^{v}–35^{v}	S	*Eia recolamus laudibus piis digna*	A	
28	35^{v}–36^{v}	H	*Agnoscat omne saeculum*	A1	
29	36^{v}–38^{r}	S	*Festa Christi omnis / christianitas*	C1	
30	38^{r-v}	H	*Hostis Herodes impie*	A1	
31	38^{v}–39^{r}	H	*Iesus refulsit omnium*	A	
32	39^{r}–40^{r}	S	*Laetabundus / Exsultet*	C1	
33	40^{r}–41^{r}	H	*Corde natus ex parentis*	A1	
34	41^{r}–42^{v}	S	*Laus sit regi gloriae / Cuius*	A	
35	42^{v}–43^{r}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*O bloem der weelden ende rose des paradijs o blenckende dochter van sion . o agnes dochter des lichts*
36	43^{r}–44^{v}	S	*Dixit Dominus / ex Basan*	A	
37	44^{v}–45^{v}	H	*Agnetis Christi virginis*	A	
38	45^{v}–47^{r}	S	*Concentu parili / hic te*	A2	
39	47^{r-v}	H	*Quod chorus vatum venerandus*	D	
40	47^{v}–48^{v}	H	*Agnoscat omne saeculum*	A1	
41	49^{r}–51^{r}	S	*Ave Mathia caeli gemma*	A	
42	51^{r-v}	H	*Clarum decus ieiunii*	B1	
43	51^{v}–52^{r}	H	*O Nazarene dux bethlehem verbum patris*	B	
44	52^{r}–53^{r}	H	*Ex more docti mystico*	B	
45	53^{r-v}	H	*Summe largitor praemii*	C1	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
46	53^{v}–54^{r}	H	*Audi benigne conditor / Nostras preces*	B	
47	54^{r-v}	H	*Sic ter quaternis trahitur*	A	
48	54^{v}–55^{r}	H	*Iesu quadragenariae*	B	
49	55^{r-v}	H	*Vexilla regis prodeunt*	neu (?)	*Die banieren des conincs sijn opgerechtet die heimelicheden des cruces blencken die maker alles vleisches is opghehanghen aenden cruce mitten vleische*
50	55^{v}–56^{v}	H	*Cultor Dei memento / Te fontis*	A	
51	56^{v}–57^{v}	S	*Ave Maria / gratia plena*	A	
52	57^{v}–58^{r}	H	*Ave maris stella / Dei mater*	A	
53	58^{r-v}	H	*Fit porta Christi pervia*	A	
54	69^{v}–70^{r}	H	*Magno salutis gaudio*	A1	
55	70^{r-v}	H	*Gloria laus et honor tibi sit*	A1	
56	71^{v}–72^{v}	H	*Hymnum canamus supplices / laudes Deo cum cantico*	A2	
57	81^{v}–83^{r}	H	*Pange lingua gloriosi / proelium*	A	
58	85^{v}–86^{v}	H	*Inventor rutili dux bone luminis*	A	
59	93^{r-v}	H	*Salve festa dies toto venerabilis aevo / qua Deus*	neu (?)	*Ghegruet sijstu alre feestelicste dach eerwaerdich ewelic in welken god die helle brac ende hout die sterren*
60	94^{v}–96^{v}	S	*Laudes salvatori / voce*	A	
61	96^{v}–97^{v}	S	*Laudes Christo redempti / voce*	C1	
62	97^{v}–98^{r}	S	*Victimae paschali laudes*	A1	
63	98^{r-v}	H	*Ad cenam agni provide*	A1	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
64	99^{r-v}	S	*Virgini Mariae laudes / intonent christiani / Eva tristis*	neu (?)	*Die kersten menschen beghinnen lovesange der maghet marien*
65	99^{v}–100^{r}	S	*Salve crux sancta / arbor digna*	B	
66	100^{r}–101^{r}	H	*Salve crux sancta / salve*	B1	
67	101^{r}–102^{r}	S	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*O trouwe scaer lovet dien blenckenden hoet der doornen overmits welken hoet die verderfnisse des levens is vergaen*
68	102^{r-v}	H	*?*		*O wonderlike bedudinge als dat die suverheden alle vleisches ofdwaet die sonden des vleisches*
69	102^{v}–104^{v}	S	*Verbum Dei Deo natum*	A	
70	104^{v}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Ic sach een schone duve op enen schonen berch staen in witten clederen ghecleet mit twie ende tseventich der engelen*
71	104^{v}–106^{r}	S	*Mane prima sabbati*	B	
72	106^{r-v}	H	*Festum nunc celebre magnaque*	A	
73	106^{v}–108^{r}	S	*Summi triumphum regis*	D	
74	108^{r-v}	H	*Iesu nostra redemptio*	A2	
75	108^{v}–110^{r}	S	*Sancti spiritus / assit nobis gratia*	A1	
76	110^{r-v}	H	*Veni creator spiritus*	A	
77	110^{v}–111^{r}	H	*Beata nobis gaudia*	B	
78	111^{r}–112^{r}	S	*Veni sancte spiritus / Et emitte*	B	
79	112^{r-v}	S	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Com heilighe gheest onverwinlike verwinre nochtant van onser elenden van minnen verwonnen*
80	112^{v}–114^{r}	S	*Benedicta / semper sancta*	A1	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
81	114^{r}	H	*O lux beata trinitas / Et principalis*	A	
82	114^{r-v}	H	*Te lucis ante terminum*	A1	
83	114^{v}–116^{v}	S	*Lauda Sion salvatorem*	A	
84	116^{v}–117^{v}	H	*Pange lingua gloriosi / Corporis*	A	
85	117^{v}–118^{v}	S	*Sancti Baptistae / Christi*	A	
86	118^{v}–119^{v}	H	*Ut queant laxis resonare fibris / Mira*	A	
87	119^{v}	H	*Praeco praeclarus sacer*	A	
88	119^{v}–121^{r}	S	*Petre summe Christi pastor*	B	
89	121^{r-v}	H	*Aurea luce et decore roseo*	A	
90	121^{v}–122^{v}	S	*Veni praecelsa domina*	A	
91	122^{v}–123^{r}	H	*In Mariam / Vitae viam*	B	
92	123^{r-v}	H	*O Christi mater caelica*	A	
93	123^{v}–125^{r}	S	*Ave summa praesulum eia*	A	
94	125^{r-v}	H	*Fratres unanimes foedere nexili*	neu (?)	*Brueders mit gheknofter voorwaerden eendrachtich mit mi des jaerliken lichts deelachtich welken huden der sonnen ommeganc schinende weder brenct die vierlike feest sinte maertinus*
95	125^{v}–128^{v}	S	*Eia recolamus pie / Vitam inclitae Barbarae*	A	
96	128^{v}–129^{v}	S	*O beatae Margaretae*	A	
97	129^{v}–130^{r}	H	*Adeste turbae virginum*	neu	*By west ghi scaren der maechden state . want die heilighe kerke begaet nu mit volre vruechden sinte margrieten feest daer om soe lovet den brudegom den heer*

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
98	130^{r}–131^{r}	H	? (einzige bekannte Übersetzung)		*Verblijt u hemelsche bruut cristi heilighe maghet margrata die dijnre voetsters cudde dreefste verblidende totter weiden*
99	131^{r}–133^{v}	S	*Caeli enarrant gloriam / Dei*	B	
100	133^{v}–135^{r}	S	*Laus tibi Christe / qui es creator*	A2	
101	135^{r-v}	H	*Votiva cunctis orbita*	A	
102	135^{v}–136^{r}	S	*Gaudeat Hispania / Totaque*	A	
103	136^{r}–137^{v}	S	*Luce lucens in aeterna*	A	
104	137^{v}–139^{r}	S	*Laetetur hodie / Matris ecclesiae*	A	
105	139^{r-v}	H	*Iesu salvator saeculi / verum lumen de lumine*	A	
106	139^{v}–140^{v}	S	*Laurenti David magni martyr*	A2	
107	140^{v}–141^{r}	H	*Conscendat usque sidera*	C	
108	141^{r-v}	H	*En martyris Laurentii / Armata*	F	
109	141^{v}–142^{v}	S	*Congaudent angelorum*	B1	
110	142^{v}–143^{r}	H	*O quam glorifica luce coruscas*	A	
111	143^{r-v}	H	*Quem terra pontus aethera / Colunt*	F1	
112	143^{v}–145^{r}	S	*Iungat laudes triumphanti*	A	
113	145^{r}–146^{v}	S	*Ave praeclara maris stella*	A1	
114	146^{v}–147^{v}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Bartholomees is een groot patroen van yndien overmits seghe der mertelien is hi huden ghegaen totter bliscappen des hemels*
115	147^{v}–149^{r}	S	*Interni festi gaudia*	C	
116	149^{r-v}	H	*Magne pater Augustine*	B	
117	149^{v}–150^{r}	H	*Caeli cives adplaudite*	B	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
118	150^{v}–152^{r}	S	*Psallite regi / nostro psallite*	B	
119	152^{r-v}	S	*Stirpe Maria regia / procreata*	A1	
120	152^{v}–153^{r}	H	*Maria mater domini*	B2	
121	153^{r}–155^{v}	S	*Laudes crucis attollamus*	A1	
122	155^{v}–156^{v}	H	*Vexilla regis prodeunt*	neu	*Die banieren des conincs sijn opgerecht die heymelicheden des crucen blencken die maker alles vleisches is opgehangen anden cruce mitten vleische*
123	156^{v}–158^{v}	S	*Iucundare plebs fidelis / Cuius*	A	
124	158^{v}–159^{v}	S	*Summi regis archangele*	A1	
125	159^{v}–160^{r}	H	*Christe sanctorum decus angelorum*	A1	
126	160^{r-v}	H	*Tibi Christe splendor patris*	A1	
127	160^{v}–161^{r}	H	*Remigius praesul meritis ortuque venustus*	A	
128	161^{r-v}	H	*Lucis creator optime / Lucem*	C	
129	161^{v}–162^{r}	H	*Iesu redemptor saeculi*	A	
130	162^{r-v}	H	*Proles de caelo prodiit*	A	
131	163^{r}–164^{r}	H	*In caelesti collegio*	A	
132	164^{r-v}	H	*Plaude turba paupercula*	A	
133	164^{v}–166^{r}	S	*Laetabundus / Francisco decantet*	A	
134	166^{r-v}	H	*Decus morum / Dux Minorum*	A	
135	166^{v}–168^{v}	S	*Maiestati sacrosanctae / militans*	B	
136	168^{v}–170^{r}	S	*Virginalis turma sexus*	A	
137	170^{r}–171^{r}	H	*Iesu Christe / Patris unigenite*	B	
138	171^{r-v}	H	*Gaude caelestis curia / Quae virginum*	A	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
139	171^{v}–172^{r}	H	*Fit porta caeli pervia*	A	
140	172^{r}–173^{r}	S	*Omnes sancti Seraphim*	A1	
141	173^{r-v}	H	*Iesu salvator saeculi*	A	
142	173^{v}–174^{v}	S	*Sacerdotem Christi Martinum*	B1	
143	174^{v}–175^{r}	H	*En gratulemur spiritu*	A	
144	175^{r}–176^{v}	S	*Gaude Sion quod egressus*	C	
145	176^{v}–178^{r}	H	*Hymnum Deo vox iucunda*	A	
146	178^{r}–179^{r}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Vruechde der volherteliker bliscap si allen ghelovighen vander glorien der maecht cecilien der edelre verwinster die mit seghe opghevoert is vanden enghelen inden rike der hemelen*
147	179^{r}–180^{v}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*Laet ons lofsanc singhen cristum den coninc vanden love der alre salichster maghet cecilia die die heilige verburgenheit des godliken woorts altoes in haerre herten droech*
148	180^{v}–181^{v}	H	? (dieselbe Übersetzung findet sich auch in anderen Handschriften)		*O criste cierheit der maechden ende glorie der onbevlecter make ons waerdich mede te verbliden in haren gheselscap ende di te loven mitten choren der engelen*
149	181^{v}–183^{r}	S	*Katherinae virginis / vita felix*	A	
150	183^{r}–184^{r}	H	*Katherinae collaudemus*	A1	
151	184^{v}–185^{v}	S	*Sanctissimae / virginis votive*	B	
152	185^{v}	H	? (einzige bekannte Übersetzung)		*Doet ghenaecte den liden badt dese maecht kathrina*
153	185^{v}–186^{v}	S	*Psallat ecclesia / mater illibata*	A1	

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
154	186^{v}–187^{v}	H	*Urbs beata Hierusalem*	A	
155	187^{v}–188^{r}	S	*Clare sanctorum / senatus*	B	
156	188$^{r–v}$	H	*Exsultet caelum laudibus*	A1	
157	188^{v}–189^{v}	S	*O beata beatorum / martyrum*	B	
158	189^{v}–190^{r}	H	*Rex gloriose martyrum*	A	
159	190$^{r–v}$	H	*Martyr Dei qui unicum*	A	
160	190^{v}–191^{r}	S	*Agone triumphali / militum*	B	
161	191^{r}–192^{v}	S	*Ad laudes salvatoris / ut mens*	B	
162	192^{v}–193^{r}	H	*Iste confessor domini sacratus*	A	
163	193$^{r–v}$	S	*Gaude caelestis sponsa / Summi*	A	
164	193^{v}–194^{r}	S	*Virginis venerandae / de numero*	A	
165	194$^{r–v}$	H	*Iesu corona virginum / Quem mater*	A	
166	194^{v}–195^{r}	H	*Iam lucis orto sidere*	A	
167	195$^{r–v}$	H	*Nunc sancte nobis spiritus*	A1	
168	195^{v}	H	*Rector potens verax Deus*	A	
169	195^{v}–196^{r}	H	*Rerum Deus tenax vigor*	A	
170	196$^{r–v}$	S	?		*Wes ghegruet maria vol gracien die heer is mitti*
171	196^{v}–197^{r}	H	*Rex Christe factor omnium*	C	
172	197^{r}–198^{r}	H	*Collaudando iubilando*	A1	
173	198^{r}–199^{r}	S	*Recolamus piis digna*	neu	*Wy oefenen mit oetmoedigher begheerten die hoechtijt der heiligher joncfrouwen sinte barbaren die welc waerdelic ende duechdelic te loven is*

	Fol.-Nr.	H / S	Lat. Incipit	Version	Mnl. Incipit
174	199^{r}–200^{r}	?	? (einzige bekannte Übersetzung)		*O grote vader fransciscus ende sterke ridder cristi . nu draecht des onverwinliken conincs wapenen daer du mede ghewapent ende gheteikent biste ende selste alle dijn wedersaken verwinnen*
175	200^{r}–201^{r}	H	? (einzige bekannte Übersetzung)		*Gloriose teiken dragher fransciscus hier om verblide di nu vrijlic in die glorie des gecruusten wanttu dat vanden cruce begonste ende biste nader regulen des crucen voertgegaen*

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold u. a.: Gezählte Frömmigkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 29 (1995), S. 1–71.

As-Vijvers, Anne-Margreet W.: Tuliba Collection. Catalogue of Manuscripts and Miniatures from the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Hilversum 2014.

Desplenter, Youri: Overgezet voor het gebed. Latijnse hymnen en sequensen in het Middelnederlands. In: Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 122 (2006), S. 193–212.

Desplenter, Youri: Al aertrijc segt lofsanc. Middelnederlandse vertalingen van Latijnse hymnen en sequensen. 2 Bde. Gent 2008 (Studies op het gebied van de oudere Nederlandse letterkunde 3).

Desplenter, Youri: The Latin Liturgical Song Subtitled. Middle Dutch Translations of Hymns and Sequences. In: Church History and Religious Culture 88 (2008), S. 395–413.

Desplenter, Youri: Die Übersetzungen liturgischer Lobgesänge im ‚Böddeker Gebetbuch‘ (ca. 1564): deutsche Versionen mittelniederländischer Originaltexte. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 139 (2010), S. 324–349.

Goudriaan, Koen: De Derde Orde van Sint-Franciscus in het bisdom Utrecht. Een voorstudie. In: Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis 1 (1998), S. 205–260.

Het getijdenboek van Geert Grote, naar het Haagse handschrift 133 E 21 uitgegeven. Hg. von Nicolaas van Wijk. Leiden 1940.

Koorn, Florence W.J.: Het Kapittel van Utrecht. In: Windesheim 1395–1995. Kloosters, teksten, invloeden. Voordrachten gehouden tijdens het internationale congres ‚600 jaar Kapittel van Windesheim‘. 27 mei 1995 te Zwolle. Hg. von Anton J. Hendrikman u. a. Nijmegen 1996 (Middeleeuwse studies 12), S. 131–142.

Korteweg, Anne S.: Kriezels, aubergines en takkenbossen. Randversiering in Noordnederlandse handschriften uit de vijftiende eeuw. Zutphen 1992.

Korteweg, Anne: Books of Hours from the Northern Netherlands Reconsidered: The Uses of Utrecht and Windesheim and Geert Grote's Role as Translator. In: Books of Hours Reconsidered. Hg. von Sandra Hindman und James. H. Marrow. Turnhout 2013 (Studies in medieval and early Renaissance art history 72), S. 235–261.

Rehm, Gerhard: Die Schwestern vom gemeinsamen Leben im nordwestlichen Deutschland. Untersuchungen zur Geschichte der Devotio moderna und des weiblichen Religiosentums. Berlin 1985 (Berliner Historische Studien 11, Ordensstudien V).

Rudy, Kathryn M.: Boston Public Library MS q Med. 86 in the Context of Manuscript Production in Delft. In: Beyond Words. New Research on Manuscripts in Boston Collections. Hg. von Jeffrey F. Hamburger u. a. Toronto 2021 (Studies and texts 221/ Text – image – context. Studies in medieval manuscript illumination 8), S. 35–58.

Schoengen, Michael: Monasticon Batavum. Bd. 1. Amsterdam 1941 (Verhandelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks XLV).

Sotheby's London: Medieval and Renaissance Manuscripts and Continental and Russian Books. 3rd July 2018. London 2018 [Auktionskatalog].

Stooker, Karl, Theo Verbeij: Collecties op orde. Middelnederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederlanden. 2 Bde. Leuven 1997 (Miscellanea Neerlandica XVI).

Wansem, Cornelis Van der: Het ontstaan en de geschiedenis der Broederschap van het Gemene Leven tot 1400. Leuven 1958 (Recueil de travaux d'histoire et de philologie 4, 12).

Weiler, Anton G.: Het Antwerpse getijden- en gebedenboek Plantijn-Moretus 14.12; een vroege vertegenwoordiger van Geert Grote's middelnederlandse getijden-versie? In: Codex in context. Studies over codicologie, kartuizergeschiedenis en laatmiddeleeuws geestesleven. Hg. von Christian de Backer, Andreas J. Geurts, Anton G. Weiler. Nijmegen, Grave 1985 (Nijmeegse codicologische cahiers 4–6), S. 343–360.

Andreas Kraß

Seelenblumen

Volkssprachliche Bearbeitungen lateinischer Hymnen und Sequenzen im Erstdruck des ‚Wurzgartens' (Straßburg 1501)

Das Titelbild des ‚Wurzgartens', eines 1501 in Straßburg gedruckten Gebetbuchs, zeigt eine Gartenszene: Rechts sitzt eine Heilige mit einer Blume in der Hand und einem Sammelkorb zu ihren Füßen, links die Madonna mit dem Kind, das mit dem Finger auf die Blume weist. Der lateinische Titel des Gebetbuchs, *Hortulus animae*, wird in deutschen Versen erläutert: *Dyses büchlin ein wurtz gart ist / Der sel, die sich dar in erfrist / In einem schowenden leben / Dar durch ir oͤwigs würt geben* („Dieses Büchlein ist ein Kräutergarten für die Seele, die sich darin bewahrt in einem betrachtenden Leben, wodurch ihr ewiges Leben geschenkt wird"). Wenn das Gebetbuch ein Kräutergarten zum Wohl der Seele ist, dann leuchten darin die Hymnen und Sequenzen wie Blumen hervor. Vorliegender Beitrag untersucht die Spuren, die sie in den Erstausgaben des lateinischen *Hortulus animae* (Straßburg 1498) und seiner ersten deutschen Bearbeitung hinterließen.

Meine Untersuchung kann sich auf verschiedene Vorarbeiten stützen: den Abdruck der im Erstdruck des ‚Wurzgartens' enthaltenen Reimgebete im zweiten Band von Wilhelm Wackernagels *Sammlung der deutschen Kirchenlieder* (1864);[1] die von Franz Xaver Haimerl in seiner Studie zur süddeutschen Gebetbuchliteratur (1952) vorgelegte Inhaltsbeschreibung zur von Sebastian Brant und Jakob Wimpfeling redigierten Neuausgabe des *Hortulus animae* (Straßburg 1503);[2] das Verzeichnis der Ausgaben der lateinischen und volkssprachlichen *Hortulus animae*-Drucke von Maria Consuelo Oldenbourg (1973);[3] den Überblicksartikel von Peter Ochsenbein im *Verfasserlexikon* (1983); meine Dissertation zu den volkssprachlichen Bearbeitungen der Mariensequenz *Stabat mater dolorosa* im deutschen Mittelalter; einen Aufsatz von Stefan Matter zu frühen Ausgaben des lateinischen und deutschen *Hortulus animae* (2017) sowie seine kürzlich vorgelegte Studie und Edition zu deutschen Tagzeitentexten des Mittelalters (2021).[4] Ferner ziehe ich die Textausgabe der *Analecta hymnica* (AH) und die Datenbank

1 Nr. 1075–1096 (Abdruck gereimter Gebete nach L 6).

2 Haimerl, S. 123–132 (L 13).

3 In Oldenbourgs Zählung trägt der Erstdruck des lateinischen *Hortulus animae* die Sigle L 1, der Erstdruck des ‚Wurzgartens' die Siglen L 5 (Exemplare der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau und der Stiftsbibliothek St. Gallen) und L6 (Exemplar der Staatsbibliothek Berlin).

4 S. Vf., 28, 77, 279 mit Anm. 1.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-004

des Berliner Repertoriums (BR), des Gesamtkatalogs der Wiegendrucke (GW) und des Verzeichnisses der Drucke des sechszehnten Jahrhunderts (VD 16) heran.[5]

1 Der lateinische *Hortulus animae* (Straßburg 1498)

Der Erstdruck des lateinischen *Hortulus animae* erschien 1498 in Straßburg bei Wilhelm Schaffener (Oldenbourg L 1). Für die Textanalyse ziehe ich das digitalisierte Exemplar der BSB München heran (Signatur Inc.c.a. 293 m; GW 12969). Es handelt sich um ein kleinformatiges, illustriertes Gebetbuch, das 231 gezählte Blätter umfasst. Es enthält sechs Elemente, die Ochsenbein als typische Konstituenten eines Stundenbuchs benennt, nämlich (1) Kalender, (2) kleines Marienoffizium, (3) sieben Bußpsalmen, (4) Allerheiligenlitanei, (5) Suffragien zu Heiligen und Hochfesten und (6) Totenoffizium. Die Herkunft des *Hortulus animae* aus der Tradition des Stundenbuchs ist „somit unverkennbar".[6] Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die inhaltliche Gliederung; die Hymnen und Sequenzen enthaltenden Abschnitte sind grau hinterlegt:

1.	Kalender		
2.	Inhaltsverzeichnis		I.
3.	Offizien	1^r–47^r	
3.1	*Cursus beatae Marie virginis* [kleines Marienoffizium]	1^r–31^r	II.
3.2	*Horae compassionis beatae Mariae virgini*s	31^v–33^v	
3.3	*Cursus Bonaventurae de passione Christi* [Passionsoffizium]	34^v–45^v	
3.4	*Alius Cursus de passione Christi compositus per Johannem papam XXII.*	45^v–47^r	
4.	Gebete zur Passion Christi	47^r–61^v	
5.	Passionsgeschichte des Johannesevangeliums	62^r–68^r	
6.	Sieben Bußpsalmen	68^v–74^v	III.
7.	Allerheiligenlitanei mit nachfolgenden Bittgebeten	74^v–80^v	IV.
8.	Gebete	80^v–197^r	V.
8.1	Abendgebete	80^v–82^v	
8.2	Weitere Gebete	82^v–94^v	
8.3	Gebete zu den Schmerzen und Freuden Marias	95^r–103^v	
8.4	Weitere Gebete	104^r–186^r	
8.5	Gebete zum heiligen Kreuz	186^r–190^r	
8.6	Gebete zu Christus	190^r–197^r	
9.	Auszüge aus den Evangelien	197^v–199^r	

5 Außerdem danke ich Beschka Gloy für zahlreiche Hinweise und Ergänzungen.
6 Ochsenbein, Sp. 148.

10.	Gebete zu verschiedenen Anlässen	199^{r}–207^{r}	
11.	Totengedenken	207^{r}–231^{r}	
11.1	*Vigiliae mortuorum* [Totenoffizium]	207^{r}–229^{r}	VI.
11.2	Gebete	229^{r}–231^{r}	

Hymnen finden sich vor allem in den Offizien, nämlich im kleinen Marienoffizium (3.1: *Cursus beatae Mariae virginis*) und im Bonaventura zugeschriebenen Passionsoffizium (3.3: *Cursus Bonaventurae de passione Christi*). Weitere Hymnen enthält der umfangreiche Gebetsteil in den Abteilungen der Abendgebete (8.1) und Christusgebete (8.6). Die einzige Sequenz findet sich ebenfalls im Gebetsteil, und zwar im Rahmen einer Doppelandacht zu den Schmerzen und Freuden Marias (8.3). Diese Verteilung überrascht nicht. Die Häufung von Hymnen in den Offizien lässt sich damit erklären, dass die Gattung des Hymnus im Stundengebet seinen ursprünglichen liturgischen Ort hat. Die weitgehende Abwesenheit von Sequenzen lässt sich damit begründen, dass diese Gattung ihren angestammten liturgischen Ort im Proprium der heiligen Messe hatte.[7]

Die ersten Hymnen finden sich im kleinen Marienoffizium (3.1), sie verteilen sich auf die verschiedenen Tagzeiten.[8] Es kommen nicht nur vollständige Hymnen, sondern auch kompilierte Hymnenstrophen vor. Am Anfang steht der Marienhymnus *Quem terra, pontus, aethera*, dessen Strophen teils der Matutin (Str. 1–2, 4–5), teils den Laudes (Str. 6–8) zugeordnet sind. Es geht weiter mit einer Kompilation je einer Strophe aus dem Osterhymnus *Aurora lucis rutilat* (Str. 11: *Rex, Christe, clementissime*) und dem Weihnachtshymnus *Christe, redemptor omnium* (Str. 3: *Memento, salutis auctor*), die in der Prim, Terz, Sext und Non wiederholt werden. Der Vesper ist der Marienhymnus *Ave maris stella* zugeordnet, der Komplet der Marienhymnus *Fit porta Christi pervia*. Die folgende Tabelle verzeichnet die Hymnen und Hymnenstrophen und ordnet ihnen die Bände und Nummern der *Analecta hymnica* (AH) sowie die Identifikationsnummern der Datenbank des *Berliner Repertoriums* (BR) zu:

2^{r}	Ad Matutinam	*Quem terra, pontus, aethera*	AH 50, Nr. 72: Str. 1–2, 4–5	BR 7309
11^{r}	Ad Laudes	*O gloriosa femina excelsa*	AH 50, Nr. 72: Str. 6–8	
12^{r}	Ad Primam	*Rex, Christe, clementissime*	AH 51, Nr. 84: Str. 11	BR 7317
14^{v}	Ad Tertiam	*Memento, salutis auctor*	AH 51, Nr. 50: Str. 3	BR 7134
16^{r}	Ad Sextam			BR 7159

7 Gleichwohl wurden gelegentlich Marienmessen und somit auch Mariensequenzen in volkssprachliche Stundenbücher mit aufgenommen, vgl. Anm. 57.

8 Vgl. Matter, S. 56f.

17v	Ad Nonam			
21v	Ad Vesperas	*Ave maris stella*	AH 51, Nr. 123: 7 Strophen	BR 6860
24r	Ad Completorium	*Fit porta Christi pervia*	AH 27, Nr. 82 II: Str. 4–6	BR 7194

Das Bonaventura zugeschriebene Passionsoffizium (3.3) stellt einen umfangreichen Hymnus dar, dessen Strophen sich wiederum auf die Tagzeiten verteilen.[9] Das Offizium zeichnet sich durch eine für die Gattung des Hymnus untypische Variation der Strophenform aus. Der Matutin sind sechs Strophen, den Laudes fünf Strophen, der Prim, Terz, Sext und Non jeweils zwei Strophen, der Vesper fünf Strophen und der Komplet zwei Strophen zugeordnet. Matutin, Prim, Terz, Sext, Non und Komplet sind durch die gemeinsame einfache Strophenform und die wiederholte Doxologie miteinander verbunden; die variierte Strophenform findet sich nur in den Laudes und in der Vesper:

35r	Ad Matutinam	*In passione domini*	AH 50, Nr. 382 II: 6 Str.	BR 7231
37v	Ad Laudes	*Christum ducem*	AH 50, Nr. 382 II: 5 Str.	BR 7162
38v	Ad Primam	*Tu, qui velatus faciae*	AH 50, Nr. 382 II: 2 Str.	BR 7356
39r	Ad Tertiam	*Hora, qui ductus tertia*	AH 50, Nr. 382 II: 2 Str.	BR 7215
40v	Ad Sextam	*Crucem pro nobis subiit*	AH 50, Nr. 382 II: 2 Str.	BR 7170
41v	Ad Nonam	*Beata Christi passio*	AH 50, Nr. 382 II: 2 Str.	BR 7144
43r	Ad Vesperas	*Qui pressura*	AH 50, Nr. 382 II: 5 Str.	BR 7311
44r	Ad Completorium	*Qui iacuisti mortuus*	AH 50, Nr. 382 II: 2 Str.	BR 7310

Alle übrigen Hymnen gehören dem Gebetsteil (8) an. Die Gruppe der Abendgebete (8.1) enthält neben fünf Prosagebeten den Hymnus *Christe qui lux*. Dass sich dieser im Kontext der Abendgebete findet, dürfte mit seiner thematischen Nähe zur Komplet zusammenhängen und sich ebenfalls mit der Tradition des Stundengebets begründen lassen:

80v	Prosagebet	*Confiteor tibi domine*		
81r	Prosagebet	*O Jesu dulcissime*		
81r	Prosagebet	*O omnipotens sempiterne deus*		
81v	Prosagebet	*Gratias tibi ago domine*		
81v	Hymnus	*Christe, qui lux es et dies*	AH 51, Nr. 22: 7 Str.	BR 6637
82r	Prosagebet	*Illumina quesum domine*		

9 Vgl. ebd., S. 57–62.

Die Gruppe der Christusgebete (8.6) wird von einem weiteren Hymnus eingeleitet, nämlich dem Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen *Jubilus Sancti Bernhardi*, dessen Incipit *Jesu dulcis memoria* lautet:

190r	Hymnus	*Jesu dulcis memoria*	Wilmart 1944[10]	BR 6654
193v	Prosagebet	*Concede mihi quesumus*		
195r	Prosagebet	*O bone iesu o dulce iesu*		
196r	Psalm mit Versikel	*Illumina oculos meos*		
197r	Prosagebet	*Omnipotens sempiterne deus*		

Die einzige Sequenz im Erstdruck des lateinischen *Hortulus animae* ist die Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*. Sie findet sich in einer Gruppe von Gebeten zu den Schmerzen und Freuden Marias (8.3). Die Gruppe besteht aus zwei Abteilungen, die man als Andachten auffassen kann. Dafür sprechen die thematische Einheit der betreffenden Texte und der Wechsel der Textsorten, nämlich Prosagebet, Reimgebet, Glossenlied und eben Sequenz. Das *Stabat mater* findet sich in der Andacht zu den marianischen Schmerzen, es hat drei Gegenstücke in der Andacht zu den marianischen Freuden, nämlich die Reimgebete *Ave mundis spes Maria* und *Gaude virgo mater Christi* sowie das Glossenlied *Ave rosa sine spinis*. Bei dem erstgenannten Reimgebet handelt es sich nicht um die Mariensequenz *Ave spes mundi Maria*, sondern ein Reimgebet, das die erste Strophe der Sequenz aufnimmt, dann aber anders fortfährt. Dieser Zusammenhang, aber auch der Kontext des *Hortulus animae* insgesamt, legt nahe, dass auch das *Stabat mater* hier nicht als Sequenz, sondern als Reimgebet zu verstehen ist:

Gebete zu den Schmerzen Marias (Illustration: Gottesmutter mit Schwert im Herzen)				
95r	*Ave dulcis mater Christi*	Reimgebet		
96v	*Stabat mater dolorosa*	Reimgebet/Sequenz	AH 54, Nr. 201	BR 6719
97v	*Memento obsecro dulcissima mater*	Prosagebet		
98r	*Obsecro te domina mea sancta*	Prosagebet		
Gebete zu den Freuden Marias (Illustration: Madonna im Strahlenkranz)				
99v	*Ave sanctissima Maria mater die*	Prosagebet		
99r	*Gaude virgo mater Christi*	Reimgebet	AH 46, Nr. 90	
100r	*Deus qui beatissima virginem Mariam*	Prosagebet		
100v	*Ave rosa sine spinis*	Glossenlied	AH 30, Nr. 126	

10 Der Hymnus ist in den *Analecta hymnica* nicht enthalten, daher greife ich auf die Edition von Wilmart zurück.

101r	*Ave Maria ancilla sanctae trinitatis*	Prosagebet
101v	*Ave mundi spes maria*	Reimgebet
Abschließendes Mariengebet		
103r	*Excellentissima gloriosissima*	Prosagebet

Ein weiteres Gedicht, das formal der Gattung der Sequenz nahesteht, ist der Bonaventura zugeschriebene *Laudismus de sancta cruce*, ein Loblied auf das heilige Kreuz mit dem Incipit *Recordare sanctae crucis* (Bl. 187r; AH 50, Nr. 383). Das Gedicht folgt nicht nur dem Strophenbau des *Stabat mater*, sondern zitiert auch einzelne Verse daraus. Es bildet mit einigen vorausgehenden Prosagebeten, die ebenfalls der Passion Christi gewidmet sind, eine thematische Einheit (8.5). Insofern ist es den vorgenannten Gebetsgruppen zu den marianischen Schmerzen und Freuden vergleichbar.

Diese Befunde lassen sich anhand der Gattungsbezeichnungen bestätigen, die den Hymnen im Register sowie in den Überschriften zugewiesen werden. Alle Hymnen, die Teil des kleinen Marienoffiziums und des Bonaventura zugeschriebenen Passionsoffiziums sind, werden in den Überschriften als *hymnus* bezeichnet. Im Register werden sie nicht eigens angeführt, da sie Teil der dort verzeichneten Offizien sind. Auch der Hymnus *Christe, qui lux* wird in der Überschrift als solcher ausgewiesen. Die einzige Sequenz, die im *Hortulus animae* enthalten ist, wird im Inhaltsverzeichnis als Marienklage (*planctus*) und in der Überschrift als Gebet (*oratio*) ausgewiesen.

2 Der deutsche ‚Wurzgarten' (Straßburg 1501) im Vergleich mit der Vorlage

Die erste deutsche Bearbeitung des *Hortulus animae*, der sogenannte ‚Wurzgarten', erschien 1501 bei Johannes Grüninger in Straßburg. Für die Textanalysen ziehe ich die digitalisierten Exemplare der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (Signatur A 1229 [Inv.-Nr. 11474]; VD 16 H 5076; Oldenbourg L 5) und der SBB (Signatur Eq 9409; VD 16 H 5077; Oldenbourg L 6) heran. Es handelt sich wieder um ein kleinformatiges, illustriertes Gebetbuch, das 264 gezählte Blätter umfasst.

Zum Inhalt hält Peter Ochsenbein fest: „Der wahrscheinlich älteste deutsche *Hortulus animae*-Druck [...] ist keine Übersetzung des lateinischen ‚Hortulus animae' und folgt diesem [...] auch nicht im inhaltlichen Aufbau der Gebetstexte. Er zeichnet sich dadurch aus, daß noch, ähnlich wie in frühen deutschen Privatgebetbuchhandschriften, eine größere Anzahl strophisch gereimter Gebete (Vorlagen sind meistens liturgische Hymnen und Leselieder) vorhanden sind, deren

handschriftliche Herkunft vorläufig nicht bekannt ist".[11] Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass sich der ‚Wurzgarten' enger an die lateinische Vorlage anlehnt, als es zunächst erscheinen mag. Die Textgruppen des lateinischen Gebetbuchs werden zwar teilweise umgestellt, doch entspricht der Großteil, von einigen Kürzungen und Erweiterungen abgesehen, dem Bestand der lateinischen Vorlage. Die genaue Aufschlüsselung kann hier nicht dargelegt werden, doch lässt sich die Bearbeitungstendenz an der Art und Weise verdeutlichen, wie die betreffenden Hymnen und Sequenzen im ‚Wurzgarten' verschoben, gestrichen und um einen zusätzlichen Text erweitert werden.

Im Folgenden drucke ich die deutschen Texte ab und stelle ihnen den lateinischen Text zur Seite. Die deutschen Texte richte ich lesefreundlich ein, indem ich den u/v- und i/j-Ausgleich durchführe, Abkürzungen auflöse, eine moderne Interpunktion einfüge und die Eigennamen großschreibe; den lateinischen Text passe ich an den Editionstext der *Analecta hymnica* an. Wenn den deutschen Strophen am Blattrand ein lateinisches Incipit beigefügt ist, hebe ich die betreffenden Wörter im lateinischen Text durch Kursivierung hervor.

2.1 Die Hymnen des kleinen Marienoffiziums

Die Hymnen des kleinen Marienoffiziums werden vollständig und in ihrem ursprünglichen Zusammenhang übernommen. Am Beispiel des ersten Hymnus lässt sich die kompilatorische Technik aufzeigen, die für den Gebrauch von Hymnen im Stundengebet insgesamt typisch ist. Die Strophen des Hymnus *Quem terra* werden auf zwei Tagzeiten verteilt: Die erste, zweite, vierte und fünfte Strophe werden der Matutin, die sechste bis achte Strophe den Laudes zugeordnet. Die ausgewählten Hymnenstrophen werden jeweils um zwei Strophen ergänzt. Dabei handelt es sich um eine marianische Zusatzstrophe (*Maria, mater gratiae*), die auch in anderen Zusammenhängen überliefert ist,[12] und eine Doxologie (*Gloria tibi, domine*). Diese Modifikationen dürften bereits bei der Zusammenstellung des kleinen Marienoffiziums vorgenommen worden sein, bevor es in den lateinischen *Hortulus animae* übernommen wurde. Die deutsche Bearbeitung schaltet in der Matutin zwei weitere Zusatzstrophen ein (Str. 6–7), die

11 Ochsenbein, Sp. 149 (Abkürzungen aufgelöst).

12 Sie findet sich auch häufig in Verbindung mit weiteren Hymnen bzw. Hymnenstrophen des kleinen Marienoffiziums, ferner auch in Verbindung u. a. mit den Hymnen *Hymnum festivae gloria* (BR 14298) und *Magnae die laetitiae* (BR 7256).

ebenfalls mit lateinischen Incipits glossiert sind, aber im Erstdruck des *Hortulus animae* fehlen. Woher diese Strophen stammen, bedarf noch der Klärung:[13]

[Matutin]	**‚Wurzgarten' (L 5/ L 6), Bl. 10r[14]**	***Hortulus animae* (L 1)**	**AH 50, 72**
Register Überschrift	Quem terra gerymt nach dem latin Der Hymnus zů der Mettin zyt	– Hymnus	
Str. 1	Den erde, mer und himel all Eren, anbetten, verkünden, Der die dry bew regirt mit schall, Ließ sich in der arch finden, Sich in Maria schloß ließ tragen.	*Quem terra*, pontus, aethera Colunt, adorant, praedicant, Trinam regentem machinam Claustrum Mariae baiulat.	Str. 1
Str. 2	Welchen mon, sun und alle ding Under dienst durch zyt sind sagen, Mit himelscher gnad durchgossen ring Des töchterlins glyd hond tragen.	*Cui luna*, sol et omnia Deserviunt per tempora, Perfusa caeli gratia Gestant puellae viscera.	Str. 2
Str. 3	Ein selige můter der gab bist, Welcher oberster werckman arch, Der welt in der hand bhalten ist, Ist beschlossen in deins lybs sarch.	*Beata* mater munere Cuius supernus artifex Mundum pugillo continens Ventris sub arca clausus est.	Str. 4
Str. 4	Gesegnet, vom botten himels geert, Von dem heiligen geist schwanger, Von völckern vnd heiden begert, Durch der Marien lyb trang er.	*Benedicta* caeli nuntio, Fecunda sancto spiritu, Desideratus gentibus Cuius per alvum fusus est.	Str. 5
Str. 5	Maria, můter der gnaden rych, Můter der barmhertzigkeit auch, Du uns beschirm von den fynd all glych, in der stund des tods uns empfach.	*Maria, mater gratiae*, Mater misericordiae, Tu nos ab hoste protege, In hora mortis suscipe.	–
Str. 6	Maria, junckfrow über al Junckfrowen, du uns begerest Verzyhung aller sünden qual, So du deinen sun milterst.	*Maria virgo vir[ginum]* [fehlt]	–
Str. 7	O junckfrow, durch den sune dein, Den vatter, heiligen geist gesendt, Uns bystendig biß im tod sein, Wol bewar unsers ußgangs end.	*Per tuum* [fehlt]	–

13 Entweder hat der deutsche Bearbeiter sie einem anderen Zusammenhang entnommen oder in einer anderen Fassung des lateinischen *Hortulus animae* vorgefunden; in Frage kommen die Ausgaben L 2 (Straßburg 1498, Johannes Grüninger), L 3 (Straßburg 1500, Johannes Grüninger) und L 4 (Straßburg 1500, Wilhelm Schaffener).
14 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1076.

Str. 8	Glori sy dir, herr, und er och, Der bist von der junckfrowen gborn, Dem vatter und heiligen geist darnoch Immer und ewig uß erkorn. Amen	*Gloria* tibi, domine, Qui natus es de virgine, Cum patre et sancto spiritu In sempiterna saecula. Amen	–

Die deutsche Bearbeitung bietet eine Versfassung, die das Metrum der Vorlage imitiert. Aus den achtsilbigen Versen des lateinischen Hymnus werden vierhebige Verse. Diese Technik ermöglicht prinzipiell die Sangbarkeit der deutschen Bearbeitung auf die Melodie der lateinischen Vorlage. Die Strophen werden durch Kreuzreim verklammert (abab), während der lateinische Hymnus ungereimt ist. Zur formalen Strenge, die sich die Übersetzung auferlegt, tritt das Bemühen um möglichst wörtliche Wiedergabe der Vorlage hinzu. An diesem doppelten Anspruch scheitert der deutsche Bearbeiter gelegentlich; Wackernagel spricht von einer „unsichere[n] Übertragung".[15] In der ersten Strophe setzt der Bearbeiter einen fünften Vers hinzu, um den Inhalt der lateinischen Strophe ganz unterbringen zu können; der Reim des Zusatzverses stellt bereits eine Verbindung zur folgenden Strophe her. Über weite Strecken fällt es schwer, den Sinn der Strophen zu erfassen, wenn man die lateinische Vorlage nicht kennt.

Der zweite Teil des Hymnus *Quem terra* (Str. 6–8) wird den Laudes zugeordnet und mit denselben Strophen ergänzt, die bereits in der Matutin hinzugefügt wurden. Die deutsche Übersetzung gibt jedoch nur die Doxologie wieder, die marianische Zusatzstrophe entfällt. Außerdem fällt auf, dass die Übersetzung im Unterschied zur Matutin die gebundene Form aufgibt und sich mit einer Prosaübersetzung begnügt, die inhaltlich leichter nachvollziehbar ist:

[Laudes]	**‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 20r**	***Hortulus animae* (L 1)**	**AH 50,72**
Register Überschrift	[Das löblich gesang Augustini] Das ist der Hymnus.	[–] Hymnus	
Str. 1	Erenfol frow, erhöcht über die gestirn, der dich geschaffen hat fürsichtiglichen, den hastu gesögt mit deinen heiligen brüsten.	*O gloriosa* femina, Excelsa super sidera, Qui te creavit provide. Lactas sacrato ubere.	Str. 6
Str. 2	Das die leidige Eva hin genummen[16] hat, gibstu wider mit dem heiligen somen, die weinenden werden	Quod Eva tristis abstulit, Tu reddis almo germine, Intrent ut astra flebiles,	Str. 7

15 Wackernagel, Bd. 2, S. 877.

16 Marginalglosse: *verloren*.

	ingeen als die sternen, du bist worden ein fenster des himels.	Caeli fenestra facta es.	
Str. 3	Du, des hohen küniges thor und ein schynende port des liechtes, ire erlößten völcker lobent frölich, dan das leben ist geben durch die junckfrowen.	Tu regis alti ianua et porta lucis fulgida; Vitam datam per virginem, Gentes redemptae, plaudite.	Str. 8
Str. 4	–	Maria, mater gratiae, Mater misericordiae, Tu nos ab hoste protege, In hora mortis suscipe.	–
Str. 5	Er sy dir, herr, der du bist geborn von der junckfrowen, mit dem vatter und dem heiligen geist in die ewige welt.	*Gloria*[17] tibi, domine, Qui natus es de virgine, Cum patre et sancto spiritu In sempiterna saecula. Amen	–

Bei näherer Betrachtung zeigt sich in der zweiten und dritten Strophe eine Tendenz zu gereimter Prosa. Vielleicht war wiederum eine Versfassung beabsichtigt, die aber nicht zur Ausführung kam. In der zweiten Strophe scheinen die Wörter *genummen* und *somen* („Samen") einen – unreinen – Reim zu bilden. Dafür spricht auch der Befund, dass das Verb *hin genummen* (für *abstulit*) in einer Marginalglosse mit dem Wort *verloren* erläutert wird. Es scheint, dass der Übersetzer hier das weniger verständliche Wort vorzog, um einen Reimklang zu ermöglichen. Auch die dritte Strophe weist reine und unreine Reimwörter auf: *thor/port*, *leben/geben*.

Auf Matutin und Laudes, die sich einen Hymnus teilen, folgt eine weitere Gruppe, die Prim, Terz, Sext und Non umfasst. Es handelt sich um eine kompilierte Strophenfolge, die aus der elften Strophe des Hymnus *Aurora lucis rutilat*, der dritten Strophe des Hymnus *Christe, redemptor omnium* und den beiden lateinischen Strophen besteht, die schon in Matutin und Laudes eingefügt wurden (*Maria, mater gratiae* und *Gloria tibi, domine*). Der ‚Wurzgarten', der die lateinischen Strophen in einer vorlagennahen Prosaübersetzung wiedergibt, schiebt zwei weitere Strophen ein. Es handelt sich um dieselben, die bereits in der Matutin hinzugefügt wurden (Str. 6–7), nun aber in Prosaform (Str. 4–5):

17 Im ‚Wurzgarten' steht die Randglosse *Glory sy*.

[Prim-Non]	‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 22r/25v/27v/29v	*Hortulus animae* (L 1)	AH
Register	–	–	
Überschrift	Hymnus	Hymnus	
Str. 1	O Christe, aller miltester künige, besitze unser hertzenn, das wier dir wirdick lob gelten zů allen zytten.	*Rex, Christe*, clementissime, Tu corda nostra posside, Ut tibi laudes debitas Reddamus omni tempore.	51,84: Str. 11
Str. 2	Gedenck, fürderlicher würker des heils, das du vor zyten durch die geburt unsers lybs forme uß der unbefleckten junckfrouen hast an dich genummen.	Memento, salutis auctor, Quod nostri quondam corporis Ex illibata virgine Nascendo formam sumpseris.	51,50: Str. 3
Str. 3	Maria, můter der gnaden, můter der barmherzikeit, du beschirme uns vor dem fynd, in die stund des tods entpfahe uns.	Maria, mater gratiae, Mater misericordiae, Tu nos ab hoste protege, In hora mortis suscipe.	–
Str. 4	Maria, ein junckfrou aller junckfrouen, erlang uns ablas aller sünd, in dem so du milterest deinen sun.	–	–
Str. 5	O junckfrou, durch dein sun, vatter und tröster so stand uns by im tod vnd bewar unsern ußgang.	–	–
Str. 6	Die er sy dir, her, du geborn bist von der junckfrouen mit dem vatter und heiligen geist in ewigkeit. Amen.	*Gloria*[18] tibi, domine, Qui natus es de virgine, Cum patre et sancto spiritu In sempiterna saecula. Amen	–

Die Vesper hebt sich von den vorausgehenden Tagzeiten in der Weise ab, dass sie erstmals einen vollständigen Hymnus integriert, nämlich das *Ave maris stella*:

[Vesper]	‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 33v[19]	*Hortulus animae* (L 1)	AH 51,123
Register	Ave maris stella	–	
Überschrift	Hymnus	Hymnus	
Str. 1	Gegrüßt syest, möres stern, Gottes můter mit hort, Auch alweg junckfrow gern, Selige himel port.	*Ave, maris stella*, Dei mater alma Atque semper virgo, Felix caeli porta.	Str. 1

18 Im ‚Wurzgarten' steht die Randglosse *Glory sy*.
19 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1077.

Str. 2	Von Gabrieles kund Hast empfangen Ave, Mache uns frydes[20] grund, Wend den namen Eve.	*Sumens illud* Ave Gabrielis ore, Funda nos in pace Mutans nomen Evae.	Str. 2
Str. 3	Band den schuldnern entlyb, Blinden gib liecht hůt, Unser übel vertryb, Forder uns alles gůt.	*Solve* vincla reis, Profer lumen caecis, Mala nostra pelle, Bona cuncta posce.	Str. 3
Str. 4	Erzög dich můter sein, Das durch dich mein gebet, Der für uns alle wolt sein Dein sun ungenedt[21].	*Monstra* te esse matrem, Sumat per te precem, Qui pro nobis natus Tulit esse tuus.	Str. 4
Str. 5	Junckfrow besunder uß huld, Uber all milter wilt[22], Mach uns ledig der schuld Mach uns küsch und milt.	*Virgo* singularis, Inter omnes mitis, Nos culpis solutos Mites fac et castos,	Str. 5
Str. 6	Reines leben verlych, Bereit uns sicheru weg, Sehent Jesum all glych, Wir uns fröwen allweg.	*Vitam* praesta puram, Iter para tutum, Ut videntes Iesum semper collaetemur.	Str. 6
Str. 7	Gott vatter lob sol sein, Dem höchsten Cristo zier, Heiligen geist eres schein, Der dryer er mit gier.	*Sit laus* Deo patri, Summum Christo decus, Spiritui sancto Honor, tribus unus.	Str. 7
		Amen	

Der Übersetzungstyp entspricht dem, den wir schon beim Hymnus zur Matutin kennengelernt haben. Die sechssilbigen Verse werden als dreihebige Verse umgesetzt, die Strophen mit Kreuzreimen verklammert. Erneut sind die Strophen ohne Kenntnis der lateinischen Vorlage teilweise kaum nachzuvollziehen. So scheint die vierte Strophe syntaktisch unvollständig zu sein, da das Prädikat zum zweiten Vers fehlt (vgl. *sumat*). Außerdem bleibt die Bedeutung von *ungenedt* unklar – handelt es sich um das Partizip Perfekt von *genëden*, einer Nebenform zu *nîden*, im Sinne von „ohne Feindseligkeit"? In der fünften Strophe lässt sich das Wort *wilt* kaum integrieren – handelt es sich um die zweite Person Singular von *wellen* („willst")?

20 Im ‚Wurzgarten' steht wohl aufgrund eines Druckfehlers *fyndes* statt *frydes*; vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 877.

21 Bedeutung unklar: „ohne Feindseligkeit" (Partizip Perfekt von *geneden* als schwache Nebenform zu *nîden*)?

22 Zweite Person Singular von *wellen* („willst")?

In beiden Beispielfällen scheint die Unklarheit dem Reimzwang geschuldet – *wilt* wird als Reimwort zu *milt* gebraucht, *ungenedt* als Reimwort zu *gebet*.

Das kleine Marienoffizium schließt mit der Komplet, die den dreistrophigen Hymnus *Fit porta Christi pervia* enthält und, wie schon die Vesper, keine Strophen mit früheren Tagzeiten teilt. Es scheint, dass es sich bei dem Hymnus um ein Exzerpt aus einem Abecedarium handelt, denn es folgen die Stropheninitialen F (*Fit*), G (*Genus*) und H (*Honor*) aufeinander. Derselbe Hymnus ist auch als Kompilation mit Strophen des Hymnus *A solis ortus cardine* überliefert, der ebenfalls ein Abecedarium darstellt. Die abschließende Doxologie entspricht derjenigen, die auch in der betreffenden Kompilation überliefert ist:[23]

[Komplet]	**‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 36v**[24]	***Hortulus animae* (L 1) 24r**	**AH 27,82 II**
Register	–	–	
Überschrift	Hymnus	Hymnus	
Str. 1	Die port Cristi ist uffgethon, Die da aller gnaden vol ist, Und der künig, der ist dar durch gon, Bschlossen blybt sie in ewig frist.	*Fit porta* Christi pervia Referta plena gratia, Transitque rex, et permanet Clausa, ut fuit, per saecula.	Str. 4
Str. 2	Des ewigen liechts geschlecht *ingat*[25] Durch der junckfrowen sal gwiß Die den erlöser zů gmahel hat, Schöpffer, seiner kirchen ein riß.[26]	*Genus* superni numinis Processit aula virginis, Sponsus, redemptor, conditor, Suae gigas ecclesiae.	Str. 5
Str. 3	Ein er seiner můter vnd frödsanck, Globiger unmeßlich hoffnung, Durch des todes so bittern tranck Machet unser sünd entladung.	*Honor* matris et gaudium, Immensa spes credentium Per atra mortis pocula Resolvit nostra crimina.	Str. 6
Str. 4	Gott, dem vatter, glori sol sein Und seinem einigen sun bereit, Mit dem heiligen geist, der gibt ein Tröst uns yetz und in ewikeit.	*Deo patri* sit gloria Eiusque soli filio Cum spiritu paraclito Et nunc et in perpetuum.[27]	Str. 15
		Amen	

23 Vgl. BR 7195 und den Kommentar in AH 27,82 II.
24 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1078.
25 Im ‚Wurzgarten' steht wohl aufgrund eines Druckfehlers *ensagt*; hier ist aber eine Entsprechung zu *transitque* erforderlich, die sich mithilfe der Verbform *in gat* (*îngân*: „hineingehen") herstellen lässt. So wird auch ein Reimwort zu *hat* in Vers 3 hergestellt. Vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 877.
26 „Riese" (*gigas*).
27 Im ‚Wurzgarten' steht fälschlich *imperpetuum*.

Wieder liegt eine deutsche Bearbeitung vor, die sich an der Versform der Vorlage orientiert und die Strophen mit Kreuzreimen verklammert. Wieder ist die Übersetzung hölzern und ohne Kenntnis der lateinischen Vorlage teilweise kaum verständlich. Die Reimkunst ist bescheiden. Es wird auf Füllwörter zurückgegriffen (2,2: *gwiß*; 4,2: *bereit*), unreine Reime (3,2.4: *hoffnung*/*entladung*) und unschöne Zeilensprünge (*der gibt ein / Tröst* für „tröstet", als Wiedergabe von *paraclitus*) werden geduldet.

2.2 Der Hymnus *Christe, qui lux es et dies*

Der nächste Hymnus, den der ‚Wurzgarten' aus seiner Vorlage übernimmt, ist *Christe, qui lux es et dies*. Dieser Hymnus wird aus dem ursprünglichen Zusammenhang, der Gruppe der Abendgebete, herausgelöst und an den Schluss des Gebetbuchs verschoben. Er bildet somit den Ausklang, der folglich mit dem Ende des Tages und dem Beginn der Nacht assoziiert wird. Die hinzugefügte Registerüberschrift nennt den Anlass: *so du schlaffen gest*. Die auf die Gattung verweisende Textüberschrift des lateinischen *Hortulus animae* (*Hymnus*) ist gestrichen. Sowohl im lateinischen *Hortulus animae* wie auch im deutschen ‚Wurzgarten' wird die doxologische Schlussstrophe übernommen, die auch den Hymnus zur Komplet beschließt. Auf diese Weise wird der Zusammenhang zwischen Komplet und Abendgebet unterstrichen:

	‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 263v[28]	***Hortulus animae* (L 1)**	**AH 51,22**
Register Überschrift	Criste qui lux so du schlaffen gest –	– Hymnus	
Str. 1	Criste, der bist das liecht und tag, Der nacht finsterin endecken mag, Des liechtes liecht würst glöblich geacht, Verkündtst daz selig liecht mit macht.	*Christe, qui* lux es et dies, Noctis tenebras detegis, Lucifer, lucem praeferens, Lumen beatum praedicans.	Str. 1
Str. 2	Heiliger herr, wir hond ein bit, Die nacht uns beschirm und beschitt[29], Das uns sy, herre, in d*i*r[30] rů, Gib uns ein rüwig nacht darzů.	*Precamur*, sancte Domine, Defende nos in hac nocte, Sit nobis in te requies, Quietam noctem tribue,	Str. 2
Str. 3	Kein schwerer trom uns über fall, Nit heimlich nim des fyndes quall	*Ne gravis* somnus irruat, Nec hostis nos subripiat,	Str. 3

28 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1096.
29 „Beschütze".
30 Im Druck steht *der*; vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 887.

	Das fleisch, das dem ist verhuldner[31], Uns nit dir setz zů eim schuldner.	Nec caro illi consentiat, Nos tibi reos statuat.	
Str. 4	Die augen nehmen den schlaff mit gier, Das hertz wach, herr, allweg zů dir, Dein grechte soll beschirmen sein Uns liebhabenden diener dein.	*Oculi* somnum capiant, Cor semper ad te vigilet; Dextera tua protegat Famulos, qui te diligunt.	Str. 4
Str. 5	O unser beschirmer, sich an, Tryb, die uns nyden, wyt hindan, Dein*e*[32] diener, die gubernier, Die kouft hast mit deim blůt mit gier.	*Defensor* noster, aspice, Insidiantem reprime, Guberna tuos famulos, Quos sanguine mercatus es.	Str. 5
Str. 6	Gedenck unser, herre mein, Uns so in schwerem cörpel sein, Der der sel ein beschirmer bist; Stand uns by, herre Jesu Crist.	*Memento nostri*, Domine, In gravi isto corpore Qui es defensor animae; Adesto nobis, Domine.	Str. 6
Str. 7	Got, dem vatter, glori, er[33] sy und seinem ewigen sun da by Mit dem heiligen geist bereit Von yetz biß in die ewikeit.	*Deo patri* sit gloria Eiusque soli filio Cum spiritu paraclito Et nunc et in perpetuum.	–

Auch diese Übersetzung hält sich formal eng an die Vorlage, indem sie die achtsilbigen Verse als vierhebige Verse wiedergibt. Im Unterschied zu den vorherigen Versübersetzungen wird jedoch nicht Kreuzreim, sondern Paarreim gewählt. Die Stropheneinheiten sind daher anhand des Reimschemas nicht mehr erkennbar, werden aber im Layout des Drucks mithilfe der lateinischen Randglossen und vollfarbiger roter Initialen markiert. Der Übersetzer überträgt die doxologische Schlussstrophe neu, ihm scheint die Wiederholung der lateinischen Strophe aus der Komplet nicht aufgefallen zu sein. Wieder ist der Inhalt ohne Kenntnis der lateinischen Vorlage schwer verständlich; wieder leidet die poetische Qualität der Übertragung am Gebrauch von Füllwörtern (4,1; 5,4: *mit gier*; 7,3: *bereit*) und syntaktisch schwachen Konstruktionen.

2.3 Die Sequenz *Stabat mater dolorosa*

Weitere Hymnen enthält der ‚Wurzgarten' nicht, wohl aber zwei Sequenzen: zum einen die Mariensequenz *Stabat mater dolorosa*, die sowohl im lateinischen *Hor-*

31 *verhulden*: „treu ergeben sein“, zu *consentiat*.
32 Im Druck steht *Deiner*; vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 887.
33 *Er* („Ehre“) ist Synonym zu *glori* („Glorie“).

tulus animae als auch im deutschen ‚Wurzgarten' als Teil einer Gebetsgruppe zu den marianischen Schmerzen erscheint; zum anderen die Sequenz *Verbum bonum et suave*, die dem ‚Wurzgarten' im Rahmen einer Beispielmesse hinzugefügt wurde und im lateinischen *Hortulus animae* kein Vorbild hat.

Das *Stabat mater* präsentiert sich in einer Version, die elf statt zehn Strophen umfasst.[34] Die zehnte Strophe besteht aus dem Versikel der im romanischen Raum dominierenden Fassung und einem Zusatzversikel, die elfte Strophe aus dem Versikel der im deutschen Raum dominierenden Fassung und dem regulären abschließenden Versikel 10b.[35] Die deutsche Bearbeitung ist mit einem Ablassversprechen und einer Illustration ausgestattet, die eine Kreuzigungsgruppe zeigt. Das Ablassversprechen verweist auf den Gebrauch als gesprochenes Ablassgebet, die Illustration auf den Gebrauch zur Andacht. Entsprechend heißt es im Ablassversprechen *welcher das mit andacht spricht*:

	‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 45^{v}[36]	***Hortulus animae* (L 1)**	**AH 54,201[37]**
Register	Stabat mater dolorosa[38] gerympt	Planctus beatae virginis	
Überschrift	Ein gůt gebet von der seligsten junckfrow Marie weinung; welcher das mit andacht spricht, der hat vii jar ablaß und xl karen[39] von Babst Bonifacio. [Illustration: Kreuzigungsgruppe]	Sequuntur iterum orationes beatae Mariae virginis. Et primo de planctu eiusdem beatae Mariae virginis	
Str. 1	Die mûter was ston vol schmertzen By dem crütz, weinet von he*r*tzenn,[40] Da ir sun was hangen; Welcher sel, die erseüfftzet vast, Von truren, mitlyden on rast, Ein schwert ist durchgangen.	*Stabat* mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendebat filius; Cuius animam gementem, contristantem et dolentem pertransivit gladius.	Str. 1

34 Vgl. Kraß, S. 167, 169, 185f., 280–283 (Überlieferung, Edition, Textanalyse).
35 Zu den verschiedenen Versionen vgl. Kraß, S. 47f.
36 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1084 (nur die Strophen 9–11, da Wackernagel das Berliner Exemplar mit der fehlenden Seite konsultierte; dass es sich um Strophen des *Stabat mater* handelt, blieb ihm verborgen).
37 Der Text folgt hier Kraß, S. 280–282.
38 Im Druck steht *dolerosa*.
39 Ablass im Umfang einer vierzigtägigen Fastenbuße.
40 Im Druck steht *hetzenn*.

Str. 2	O wie trurig und gepynget Was die, die vor was gesegnet, Můter des ein geborn! Billich vol truren můst sein Die milt můter, da sie sach pein Ires kinds uß erkorn.	*O quam tristis* et afflicta fuit illa benedicta mater unigenit! Quam merebat et dolebat pia mater, cum videbat penas nati incliti.	Str. 2
Str. 3	Welcher mensch wolt nit treher lon, Wan er die můter Crist sech ston In der pyn bitterlich? Wilt nit mitlyden verjehen, So du die můter Cristi bist sehen Mit dem sun truriclich?	*Quis est homo* qui non fleret, Christi matrem si videret in tanto supplicio? Quis non posset contristari, matrem Christi contemplari dolentem cum filio?	Str. 3
Str. 4	Umb seines volcks sünd sie sach Jesum in grosser pein, ungemach, Geißlen in bandes hab, Was sehen iren sun süß, Den sterbent sein vatter verließ, da er sein geist uff gab.	*Pro peccatis*[41] sue gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum, Vidit suum dulcem natum morientem, desolatum, cum emisit spiritum.	Str. 4
Str. 5	Eya wol, ein brun der liebin all, Mich mach empfinden all trübsal, Mach mich truren mit dier; Du sch*aff*[42], das mein hertz also brun Das liebhaben Cristum, dein[43] sun, Das ich im gefall mit zier.	*Eia, mater*, fons amoris, me sentire vim doloris, fac ut tecum lugeam; Fac, ut ardat cor meum in amando Christum deum, ut sibi complaceam.	Str. 5
Str. 6	Heilige můter, das mir zů reich, Das des crützgeten herren streich Dem tülschen[44] gmüten mein; Deines suns, der da ward verwundt, Der gern für mich lyden begundt,[45] Teil mit mir all sein pein.	*Sancta* mater, illud age crucifixi insint plage menti mee livide; Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati penas mecum divide.	Str. 6
Str. 7	Mach, das mich weinen nit turen,[46] Mit dem crützgoten zetruren, So lang als ich dan leb. By dem crütz by dir lassest ston Und auch mich zů gesellet hon In truren mich dir geb.	*Fac m*e vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero. Iuxta crucem tecum stare meque tibi consociare[47] in planctu desidero.	Str. 7

41 Die Randglosse im Druck lautet *Videns mater*.
42 Im Druck steht *schlaff*.
43 Im Druck steht *mein*.
44 Mhd. *dolsch* bedeutet „trüb, dunkel, angelaufen“, vgl. die Randglosse *todfarb*.
45 Im Druck steht *begnndt*.

Str. 8	Junckfrow, aller junckfrowen zier, Ich bit dich, biß nit bitter mir, Mach mich mit dir weinen, Und das lyden Cristi tragen, Mich des mit gsellen müg sagen, Betrachten pyn und vereinen.	*Virgo* virginum preclara, non sis mihi iam amara, fac me tecum plangere, Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, me penas recolere.	Str. 8
Str. 9	Mach mich mit streichen verwundt, In dem crütz selig von stund, Von deines suns lieb und pflicht; Das ich nit von flammen werd brent, O junckfrow, deinen schirm für went An dem tag des jungsten gericht.	*Fac me plagis* vulnerari, cruce hac inebriari ob amorem filii; Flammis ne urar succensus,[48] per te, virgo, sim defensus in die iudicii.	Str. 9
Str. 10	Schaff mich under des crütz hůt ston, Und tod Cristi bewarnet gon Und auch mit gnaden ernert; O junckfrow, biß mir ein schilt, Zemachen weg zum himel milt; Des palast mir nit wird verspert.	*Fac me cruce* custodiri, morte Christi premuniri et foveri gratia; Virgo, sis tu mihi scutum et iter faciens tutum ad celi palatia.	Str. 10a (*R) –
Str. 11	O Criste, wan mein ußgang würt sein, So laß mich durch der můter dein Kummen zů sighafftem sig; Und wan ich lyblich bin sterben, Das dan mein sel müg erwerben Glori des parendyß ewig.	*Christe, cum sit*[49] hinc exire, fac per matrem me venire ad palmam victorie; Quando corpus morietur, fac, ut anima donetur paradisi glorie.	Str. 10a (*D) Str. 10b
	Amen.	Amen.	

Der Übersetzer setzt die vierhebigen gereimten Verse der Vorlage getreu um. Wiederum bemüht er sich bis an die Grenze der Verständlichkeit um wörtliche Nähe; wieder ist die Reimtechnik eher anspruchslos und duldet unreine Reime (2,2/3: *gepynget/gesegnet*; 4,4/5: *süß/verließ*; 11,3/4: *sig/ewig*) und Füllwörter (1,5: *on rast*; 5,6: *mit zier*). Hinzukommen zahlreiche Druckfehler.

46 Mhd. *tiuren* bedeutet „teuer sein, mangeln, fehlen".
47 Im Druck steht *consonare*.
48 Im Druck steht die Lesart *Inflammatus et accensus*.
49 Im Druck steht *sim*.

2.4 Die Sequenz *Verbum bonum et suave*

Der ‚Wurzgarten' nimmt im Unterschied zu seiner lateinischen Vorlage eine Beispielmesse mit auf, die die Mariensequenz *Verbum bonum et suave* enthält. Diese ist sowohl im Register wie auch in der Überschrift ausdrücklich als *sequens* ausgewiesen:

	‚Wurzgarten' (L 5/6), Bl. 80r[50]	**AH 54,218 / BR 7102**
Register	Der sequens verbum bonum gerympt	
Überschrift	Der Sequens	
Str. 1a	O gůtes und süsses wort, Wir schicken all mit hort[51] Den grůß, dar durch *i*st[52] kummen Cristus zů dir und genummen In dein kammer ußerkorn.	Verbum bonum et suave Personemus, illud *Ave*, Per quod Christi fit conclave Virgo, mater, filia;
Str. 1b	Mit welchem grůß grüßt mit zucht, Hast bald empfangen die frucht, Warest schwanger ein junckfro, Des künigs Davids stam was do, O edle gilg one dorn.	Per quod *Ave* salutata Mox concepit fecundata Virgo, David stirpe nata, Inter spinas lilia.
Str. 2a	Grüßt bist, můter Salomon, Schöpffer ritters Gedeon, Dry heilig künig hond gelobt, Mit dryen gaben begobt Kam zů der kindpet baldt.	Ave, veri Solomonis Mater, vellus Gedeonis, Cuius magi tribus donis Laudant puerperium;
Str. 2b	Grüßt syest, die hast geborn Die sunnen, den stam erkorn, Der gfallen welt hast geben Und wider bracht das leben Und des gantzen gewalt	Ave, solem genuisti, Ave, prolem protulisti, Mundo lapso contulisti Vitam et imperium.

50 Vgl. Wackernagel, Bd. 2, Nr. 1085.
51 *Mit hort* dürfte hier „in Fülle" bedeuten.
52 Im Druck steht *bist*; vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 880.

Str. 3a	Gegrüßt syest, des höchsten wort Gmahel, des hymels ein port, Der busch Moysi dich bedyt, Junckvrow, dein geschmack rücht wyt, Der engel herrin du bist.	Ave, sponsa[53] verbi summi, Maris portus, signum dumi, Aromatum virga fumi, Angelorum domina;
Str. 3b	Wir syen dich all bitten Umb besserung[54] der sitten, Uns gebesseret biß geben Zeniessen das ewig leben By deinem sun Jesu Crist.	Supplicamus, nos emenda, Emendatos nos commenda Tuo nato ad habenda Sempiterna gaudia.

Die Übersetzungstechnik unterscheidet sich von den vorausgehenden Bearbeitungen. Der Übersetzer findet für die Sequenz eine neue Vers- und Strophenform. Die lateinische Strophe besteht aus zwei Versikeln, die jeweils vier vierhebige Verse umfasst. Die ersten drei Verse enden mit einer weiblichen, der vierte mit einer männlichen Kadenz. Das Reimschema lautet aaab cccb. Die Versikel einer Strophe sind durch die Reimbindung der Schlussverse miteinander verknüpft. Der Übersetzer gestaltet die Strophen in der Weise um, dass die Versikel jeweils fünf dreihebige Verse umfassen. Die ersten vier Verse sind paargereimt und weisen vorwiegend männliche Kadenz auf. Wie in der Vorlage fasst die Reimbindung der Schlussverse je zwei Versikel zu einer Strophe zusammen. Der Formwechsel entbindet den Übersetzer von dem Zwang, drei Verse mit demselben Reimklang zu komponieren. In stilistischer Hinsicht fällt auf, dass sich die Füllwörter, die zur Erzeugung der erforderlichen Reime verwendet werden, semantisch besser in den Kontext einpassen; dies gilt zum Beispiel für die Zusätze *mit hort* (1a,2), *ußerkorn* (1a,5), *mit zucht* (1b,2). Insgesamt wirkt die Übersetzung weniger gezwungen und leichter verständlich als die vorigen Versübertragungen. Doch lässt sich kaum entscheiden, ob hier ein anderer, beweglicherer Übersetzer am Werk war oder ob derselbe Übersetzer zu einem ansprechenderen Ergebnis gelangte, weil er sich hier größere Freiheiten erlaubte.

3 Vom Hymnus zum Gebet

Die Gattung des Hymnus, die im liturgischen Stundengebet ihren ursprünglichen Sitz im Leben hatte, gelangte über die Tradition des Stundenbuchs in den latei-

---

53 In der Edition der *Analecta hymnica* heißt es *mater*.

54 Im Druck steht *beserung*; vgl. Wackernagel, Bd. 2, S. 880.

nischen *Hortulus animae*. Da dieser als Gebetbuch zu verstehen ist, erfüllen die Hymnen hier eine Gebetsfunktion. Peter Ochsenbein stellte fest, dass die „Adressaten des ‚lateinischen Hortulus animae' […], wie die am Schluß der Gebetsanthologie befindlichen Meßgebete (*accessus et recessus altaris*) zeigen, wohl meistens Geistliche gewesen" sind.[55] Daraus kann man den Schluss ziehen, dass Teile des *Hortulus animae* auch liturgisch verwendet werden konnten, insbesondere die Offizien, die, wie wir gesehen haben, zahlreiche Hymnen und Hymnenstrophen enthalten (wie das kleine Marienoffizium und das Bonaventura zugeschriebene Passionsoffizium). Entscheidend war der klerikale Stand des Benutzers. In den Überschriften werden die Hymnen regelmäßig auch als solche bezeichnet. Sequenzen, die als liturgische Gattung an das Proprium der heiligen Messe gebunden sind, wurden grundsätzlich nicht in den *Hortulus animae* aufgenommen. Eine Ausnahme stellt die Mariensequenz *Stabat mater dolorosa* dar, die jedoch nicht in ihrer Eigenschaft als Sequenz, sondern als Reim- und Ablassgebet integriert wurde, wie die Überschrift (*oratio*) nahelegt.

Im Unterschied zum lateinischen *Hortulus animae* wendet sich der ‚Wurzgarten' in erster Linie an lesekundige Laien. Darauf verweist nicht nur die Verwendung der Volkssprache, sondern auch die spezifische Auswahl, Umordnung und Vereinfachung der enthaltenen Texte sowie die Hinzufügung volkssprachlicher Beispielmessen mit Erläuterungen.[56]

Wenn im ‚Wurzgarten' die aus der lateinischen Vorlage übernommenen *Hymnen* in den Überschriften wiederum als solche bezeichnet werden, so ist damit ihre Gattungsherkunft, nicht aber ihre gegenwärtige Gebrauchsfunktion markiert. Freilich dürfte diese Unterscheidung für die Frauen und Männer, die im ‚Wurzgarten' lasen, von nachgeordneter Bedeutung gewesen sein. Wenn sie die deutschen Übersetzungen der Hymnen als Gebetstexte verwendeten und dabei auch die in den Überschriften vermerkten Gattungsbezeichnungen zur Kenntnis nahmen, so wird für sie die Möglichkeit des volkssprachlichen Nachvollzugs des Stundengebets im Vordergrund gestanden haben. Die Rückbezüglichkeit der übersetzten Hymnen (und Sequenzen) auf die lateinischen Vorlagen wird stets durch lateinische Incipits kenntlich gemacht, die als Randglossen die deutschen an die lateinischen Strophen zurückbinden. Auch werden die meisten Hymnen (und alle Sequenzen) in Strophenform wiedergegeben, vermitteln also nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in formaler Hinsicht einen Eindruck von ihrer lateinischen Vorlage.

Mit Blick auf die Gattung der *Sequenz* sind im ‚Wurzgarten' zwei Fälle zu unterscheiden. Der erste Fall ist das *Stabat mater*, das wie in der lateinischen Vorlage

55 Ochsenbein, Sp. 149.
56 Vgl. Dora, S. 58f. [Carolin Gluchowski/Stefan Matter].

nicht als Sequenz, sondern als *gebet* firmiert, das es mit Andacht zu sprechen gilt (*welcher das mit andacht spricht*). Der zweite Fall sind die hinzugefügten Beispielmessen, die jeweils auch eine Sequenz enthalten. Die erste Beispielmesse ist zugleich eine Messauslegung. Sie erläutert die Bestandteile des Propriums und vertritt sie jeweils durch ein Gebet: *Hie volget nach das Ampt der heiligen Meß und ußlegung, uff yetlichs teil zesprechen ein gebet* (Bl. 65r–78v). Der liturgische Terminus der Sequenz wird wie folgt erklärt:

> Zů hoch zytlichen tagen so singet man ein Sequens, der bedüt zwifeltige belonung der glori, ere, die dan die lieben heiligen empfahen, unnd darumb ist hie ein andechtig gebet gesetzt von unser lieben frowen, die ob allen heiligen belonet ist, das soltu mit andacht sprechen (Bl. 70r).
>
> An hohen Feiertagen singt man eine Sequenz, das ist eine zweifache Belohnung des Ruhms und der Ehre, die dann die lieben Heiligen empfangen. Und darum ist hier ein andächtiges Gebet platziert worden über die liebe Herrin, die vor allen Heiligen belohnt wird; das sollst du andächtig sprechen.

An die Stelle der zu singenden Sequenz (*so singet man*) tritt ein Mariengebet (*Maria du gewaltige künigin der hymel*), das man *mit andacht sprechen* soll; gleichwohl wird in der Randglosse die Gattungsbezeichnung *sequens* (Bl. 70v) vermerkt. Die zweite, gleich nachfolgende Beispielmesse, es handelt sich um die Marienmesse *Salve sancta parens* (Bl. 78v–81v: *Ein ander ampt der heiligen Meß von unser lieben frowen genant Salve sancta parens*), enthält die Sequenz *Verbum bonum et suave*, die auch als solche angekündigt wird (Bl. 80r: *Der Sequens*).[57] Doch wird sie nicht, wie im ersten Fall, durch ein Prosagebet vertreten; sondern es wird eine gereimte deutsche Bearbeitung der Sequenz dargeboten, die allerdings die Strophenform abändert.

Der Erstfassung des deutschen ‚Wurzgartens' war kein nachhaltiger Erfolg beschieden. Zu den hier untersuchten Auflagen L 5 und L 6, die 1501 in Straßburg bei Grüninger erschienen, kommt nur noch eine dritte Auflage (L 12) hinzu, die 1503 ebenfalls von Grüninger gedruckt wurde. Durchgesetzt hat sich hingegen die von Sebastian Brant und Jakob Wimpfeling besorgte deutsche Neubearbeitung, die 1501 in Straßburg von Johann Wähinger unter dem Titel ‚Seelengärtlein' gedruckt wurde. Ein genauer Vergleich der beiden Versionen steht noch aus; aber es scheint, dass der ‚Wurzgarten' auch deswegen keine nachhaltigere Wirkung

57 Es kommt auch sonst vor, dass Messen in volkssprachliche Stundenbücher Eingang finden. Häufig wird die Marienmesse *Salve sancta parens* in das Marienoffizium integriert. Sie enthält in der Regel eine Sequenz, wahlweise *Ave praeclara maris stella*, *Verbum bonum et suave* (wie im vorliegenden Fall) oder eine andere. Ein weiteres Beispiel bietet ein Stundenbuch der Landesbibliothek Stuttgart (Cod. brev. 48; vgl. BR 7551).

entfaltete, weil die gereimten Übersetzungen der Hymnen und Sequenzen von minderer Qualität und zum Teil kaum verständlich waren. Dies ist im ‚Seelengärtlein' anders, welches, wie das in meiner Dissertation besprochene Beispiel des *Stabat mater* zeigt, geschmeidige Bearbeitungen bietet, die sich zwar ebenfalls an die Form der lateinischen Vorlage halten, aber dennoch einen ästhetisch ansprechenden, inhaltlich nachvollziehbaren Text bieten.[58]

Literaturverzeichnis

Dora, Cornel (Hg.): Beten. Gespräche mit Gott. Winterausstellung 8. Dezember 2020 bis 7. März 2021 [Ausstellungskatalog]. Basel 2020.

Haimerl, Franz Xaver: Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands. München 1952 (Münchener theologische Studien 1,4).

Hortulus animae. Straßburg: Wilhelm Schaffener, 1498 (GW 12969; Oldenbourg L 1). Exemplar: München, BSB, Inc.c.a. 293 m. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00070650 (19. März 2022).

Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München 1998 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 22).

Matter, Stefan: Transkulturelle Gärten. Zu den frühen Ausgaben des ‚Hortulus animae', des Seelengärtleins und des Wurtzgartens. In: Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext. Hg. von Ingrid Kasten und Laura Auteri. Berlin, Boston 2017, S. 294–299.

Matter, Stefan: Tagzeitentexte des Mittelalters. Untersuchungen und Texte zur deutschen Gebetbuchliteratur. Berlin, Boston 2021 (Liturgie und Volkssprache 4).

Ochsenbein, Peter: Art. ‚Hortulus animae'. In: VL^2 4 (1983), Sp. 147–154.

Oldenbourg, M[aria] Consuelo: Hortulus animae [1494]–1523. Bibliographie und Illustration. Hamburg 1973.

Wackernagel, Wilhelm: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Band 2. Leipzig 1867.

Wilmart, André: Le „Jubilus" dit de saint Bernard. Étude avec textes. Rom 1944 (Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi 2).

‚Wurzgarten'. Straßburg: Johannes Grüninger, 1501. Exemplare: Freiburg i. Br., UB, A 1229 [Inv.-Nr. 11474] (VD 16 H 5076; Oldenbourg L 5), http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/adhs-1229/0001 und Berlin, SBB, Eq 9409 (VD16 H 5077; Oldenbourg L 6), http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00018DD600000000 (19. März 2022).

58 Kraß, S. 274–279.

Kathrin Chlench-Priber

Die Sequenz *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)* in den Übertragungen des Milíč von Kremsier

1 Einleitung

Die lateinische Sequenz *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)* wurde mehr als vierzigmal ins Deutsche übertragen.[1] Unter diesen allesamt eng an der lateinischen Quelle orientierten Übersetzungen, die in Reim- oder Prosaform vorliegen, ragen die deutschsprachige Prosaparaphrase und die damit eng verwandte tschechische Version des Milíč von Kremsier (ca. 1320–1374) heraus. Milíč, zunächst Notar der Prager Hofkanzlei Karls IV. und Sakristan am Prager Domkapitel, übte deutliche Kritik an Moral und Strukturen des Klerus und gab schließlich seine Tätigkeiten auf, um als Bußprediger in Prag zu wirken, wo er sich seiner Zuhörerschaft sowohl auf Lateinisch und Tschechisch als auch auf Deutsch zuwandte.[2] Während Milíčs volkssprachige Predigten nicht überliefert sind, finden sich jedoch Gebetstexte, die in einer tschechischen und einer deutschsprachigen Version vorliegen.[3] Kontrovers wurde der künstlerische Wert und das Verhältnis der tschechischen und deutschsprachigen Gebetsübersetzungen Milíčs in der Forschung diskutiert.[4] Ein Passus der *Vita* Milíčs führt aus, dass er aus seelsorgerlichen Gründen im Alter Hilfe für seine deutschen Predigten in Anspruch genommen habe, um neben den tschechischen auch die deutschsprachige Prager Bevölkerung durch eine mitreißende Sprache besser erreichen zu können.[5] Daraus wurde wiederholt die These

1 Vgl. BR 6869.

2 Vgl. *Vita venerabilis presbyteri Milicii*, S. 408; ausführlich zum gesamten Lebenslauf Milíčs Loserth, S. 36–42.

3 Jan Vilikovský konnte die tschechischen Gebete allein mittels der deutschsprachigen Texte, die Milíč aufgrund von Gebetsbeischriften zugewiesen werden, identifizieren. Vgl. Vilikovský, S. 129–132. Zur Edition der tschechischen Gebete vgl. ebd., S. 132–140; das hier untersuchte Gebet befindet sich alleinig auf S. 138; im Folgenden wird daher bei Zitaten auf die Angabe der Seitenzahl verzichtet. Die deutschen Gebete ediert Klapper unter den Nummern 16, 29–32, 48 und 67, wobei 16 mit dem Ende von 30 identisch ist und das hier behandelte Gebet 48 in 67 in einer Kurzfassung vorliegt, die den Anfang des Gebets ausspart.

4 Vgl. hier wie im Folgenden Clifton-Everest, S. 3f., 6f.

5 *coepit jam in senectute studiose idioma teutonicale inquirere a suo scholari, et ab aliis, quibus notum erat, et multoties totum sermonem, quem praedicare debebat, in teutonico conscripsit, et sic incepit in teutonico praedicare, et per hoc magis per divinam gratiam in verbo dei accensus, etiam*

https://doi.org/10.1515/9783110759112-005

abgeleitet, dass sich Milíčs Deutsch im Gegensatz zu seiner Muttersprache Tschechisch tatsächlich unbeholfen ausgenommen habe und dementsprechend auch seine tschechischen Gebetstexte qualitativ besser als seine deutschen gewesen seien. Schon Loserth und später auch Clifton-Everest melden Zweifel daran an, dass Milíč als hoher Kanzleibeamte Karls IV. nicht bestens mit dem Deutschen vertraut gewesen sein soll. Clifton-Everest versucht in seiner vergleichenden Untersuchung der volkssprachigen Gebete aber dennoch, Belege für die gegenteilige These zu finden.[6] Mein Beitrag folgt einem anderen Ziel. Ich betrachte die volkssprachigen Gebetstexte als eigenständig und untersuche sie in ihrem handschriftlichen Überlieferungskontext, wie sie sich auch einem spätmittelalterlichen Benutzer präsentiert haben.[7] In einem ersten Schritt analysiere ich den deutschen und daneben auch den tschechischen Text hinsichtlich seiner Gestaltung und inhaltlichen Akzentuierung. Zu diesem Zweck nehme ich auch das Verhältnis zur gemeinsamen lateinischen Vorlage in den Blick, um Bearbeitungstendenzen genauer beschreiben zu können. In einem zweiten Schritt steht die Kontextualisierung der Texte im Zentrum.

2 Textanalyse/Stilanalyse

In beiden volkssprachigen Gebeten, dem tschechischen *Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí, rač zavítati v našě dušě*[8] und dem deutschen *O DU süszes lieht der herczen, du heiliger geist, gerůch ze kumen yn v̊nser sele*, pflegt Milíč einen überaus freien Umgang mit seiner lateinischen Vorlage *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)*.[9] Er transformiert die in der Liturgie des Pfingstsonntags verwendete Sequenz, die dort an den Hymnus *Veni creator spiritus* anschließt und der Antiphon *Veni sancte spiritus (reple tuorum corda fidelium)* vorausgeht,[10] zu in Kunstprosa gestalteten

studentibus et aliis viris litteratis latine, qui miro affectu et devotione ad ipsius sermones confluebant. Vita venerabilis presbyteri Milicii, S. 408.

6 Vgl. Loserth, S. 36f., Clifton-Everest, S. 3f., 6f.

7 Ich berufe mich auf die Editionen Klappers und Vilikovskýs (vgl. Anm. 3), weiche jedoch von deren Editionstext dann ab, wenn interpretationsrelevante handschriftliche Lesarten vorliegen.

8 Herzlich danke ich Elias Bounatirou, Milada Stunicková und Kateřina Voleková, die meine Übersetzungen aus dem Alttschechischen begleitet und überprüft haben.

9 Zu Milíčs Übertragungsstil vgl. Vilikovský, S. 123–126; Clifton-Everest, S. 5, 7.

10 Vgl. die Hymnen zum Fest *Dominica Pentecostes* in der Datenbank des Berliner Repertoriums.

Gebeten mit predigthaften Zügen, die allenfalls in Ansätzen noch eine Fokussierung auf den Heiligen Geist oder einen Bezug zur Pfingstliturgie erkennen lassen.[11]

Den beiden volkssprachigen Gebeten liegen in großen Teilen dieselbe Konzeption und dieselben Gestaltungsprinzipien zu Grunde. So entsprechen sich beide Gebete in weiten Teilen, sodass man durchaus von Paralleltexten sprechen kann, die sich allerdings in ihren Feinheiten unterscheiden. Gemein ist beiden, dass der Sequenztext erheblich amplifiziert wurde, ohne dabei dessen Form oder Wortlaut nachzubilden. Vielmehr dienen die Motive der fünf Doppelversikel lediglich als Leitlinie, längs derer die volkssprachigen Gebetstexte geformt werden.[12]

Ebenso wurde die Sprecherrolle grundlegend umgestaltet. Die Stimme in *Veni sancte spiritus* richtet sich mit zahlreichen imperativischen Bitten an den angerufenen Heiligen Geist. Allein in der ersten Terzine des letzten Doppelversikels wird mit *Da tuis fidelibus / in te confidentibus / sacrum septenarium* die Sprecherhaltung der Stimme fassbar, die in der dritten Person aus einer Außenperspektive spricht. In den Gebetstexten hingegen spricht die Stimme in der ersten Person Plural und nimmt damit eine Innenperspektive eines gemeinschaftlichen *Wir* ein, das den Heiligen Geist durch zahlreiche Apostrophen mit emphatischem Nachdruck anruft. Mit *Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí* („O Heiliger Geist, der du das Licht der Herzen bist“) beginnt das tschechische Gebet, während der deutsche Text die Apostrophe umkehrt: *O DU suͤszes lieht der herczen, du heiliger geist* (S. 220, Z. 18–20). Damit liegt der Fokus im tschechischen Text auf dem Heiligen Geist, im deutschen Text auf dem Licht. Dies ist insofern nicht trivial, als ein Gebetsanfang gleich einem Titel eine programmatische Funktion hat. Er dient nicht nur zur Bezeichnung des Textes, sondern codiert – wie auch eine Gebetsbeischrift – dessen Gebrauchsfunktion bzw. mehr noch, nämlich die Kommunikationssituation, die mittels der Apostrophe des Gebetsanfangs zwischen Beter und Angerufenem etabliert wird.[13] In beiden volkssprachigen Übertragungen wird die eingangs aufgerufene Lichtmetaphorik weiter entfaltet und dabei der Bezug zum ersten Doppelversikel der Sequenz gewahrt, wo der Heilige Geist gebeten wird, die Strahlen seines himmlischen Lichts auszusenden und als Vater der Armen,

---

11 Anja Becker sieht ebenfalls nur eine lose Verbindung zur Vorlagensequenz und ihrem liturgischen Ort, spekuliert aber dennoch über die Gebrauchssituation des Gebets und nimmt – allerdings ohne Begründung – an, dass es möglicherweise privat während des Festhochamts am Pfingsttag gelesen wurde. Vgl. Becker, S. 376 und 379.

12 Vgl. Vilikovský, S. 131; Becker, die nur das deutschsprachige Gebet untersucht, charakterisiert die Funktion der Sequenz im Verhältnis zum Gebetstext als „Steinbruch“. Vgl. Becker, S. 378.

13 Vgl. die ausführliche Diskussion der Funktion der Gebetsapostrophen bei Schaeffler, S. 105–109, 119–127.

pater pauperum, Geber der Gaben, *dator munerum*, und Licht der Herzen, *lumen cordium*, auf die Welt zu kommen.[14] Das tschechische Gebet formuliert die Bitte *rač ny obdařiti všěmi dary duchovními* („geruhe uns zu beschenken mit allen geistlichen Gaben") und knüpft damit an die *munera* an, die als geistliche Gaben oder Gaben des Heiligen Geistes konkretisiert werden. In der deutschen Übersetzung wird die Bitte offener formuliert, wenn die Stimme bittet, *gerůch vns ze begaben mit dem horte aller tugent* (S. 221, Z. 7–9).

Am umfassendsten erweitern die volkssprachigen Gebete ihren Prätext, wenn sie das Motiv des *Consolator optime* der ersten Terzine des zweiten Doppelversikels aufgreifen und das Thema *útěcha* / *trost* in seiner zentralen Bedeutung für Gottes Wirken als personifizierter Trost der Sünder hervorheben.[15] Mehrfach wird Gott als Trost apostrophiert, *Ó utěšiteli / O sůzer trost* (S. 221, Z. 9), *Ó rozkošná útěch / O wie gar ein zarter trost bistu* (S. 221, Z. 15), *Du bist der ewige trost* (S. 221, Z. 21), und auch die vielen Wiederholungen der Wörter *útěcha* und *(ú)těšiti* sowie *trost* und *trősten* in diesem Passus des Gebets (vgl. S. 221) unterstreichen die Hervorhebung dieses Aspekts. Die Hinwendung zu Gottes ewigem Trost wird nachdrücklich gefordert, die mit einer willentlichen, reuevollen Abkehr vom weltlichen Trost und allen weltlichen Dingen einhergehen solle.

Im Anschluss daran wird nach der predigthaft anmutenden Einleitung, *Proto prosímy tvé svaté milosti*... („Deswegen erbitten wir deine heilige Gnade...") / *Vnd darvmb bitten wir: Gib vns die gnad, das wir*... (S. 221, Z. 27 f.), darum gebeten, den Herzen der Gläubigen alles Weltliche bitter erscheinen zu lassen, damit in Opposition dazu Gott *sám byl sladek / allein sůsze sye*[] (S. 222, Z. 7 f.). Die enge Verbindung von göttlichem Trost und Reuethematik wird ins Zentrum gerückt wie auch die Abkehr von allen weltlichen Freuden, die nur mit Gottes Hilfe gelingen kann.

Die gesteigerte Affektivität der betenden Stimme zeigt sich insbesondere im zahlreichen Gebrauch der den Apostrophen vorangestellten Interjektion *Ó / O*, die im tschechischen wie im deutschsprachigen Text gleichermaßen Verwendung findet. Inhaltlich sind die Apostrophen samt der an sie anschließenden Bitten an den Terzinen 3–9 orientiert, deren Metaphorik aufgegriffen und in einem Verfahren, das Anja Becker als Remetaphorisierung charakterisiert, repetiert, assoziativ erweitert, ausgestaltet und von weiteren Metaphern flankiert werden, welche in den „leitenden assoziativ erzeugten semantisch-kognitiven Kontext"[16] eingepasst werden.[17] So entspricht beispielsweise *dulcis hospes anime* (IIa,2) dem Passus *Ó milostivý srdečný hosti, rač zavítati v hospodu našeho srdcě, aby v něm věčně*

14 Johann, S. 221.
15 Vgl. dazu auch Clifton-Everest, S. 6.
16 Becker S. 378.
17 Vgl. ebd., S. 377.

přěbývval („O gnädiger Herzensgast, geruhe in die Wohnung unseres Herzens einzukehren, um ewig in ihm zu verweilen“) / *O sůzer gast,*[18] *kum in die herberge ńnsers herczen! Gib vns die tugent, do mit wir zieren ńnser hercze dir zů einer wonunge* (S. 222, Z. 8–12). Die Apostrophe *dulce refrigerium* (IIa,3) wird umgewandelt in *Ó žádúcie roso, daj chládek našim dušiem, aby nás oheň věčný a pekelný nikdy nezapálil.* („O herbeigesehnter Tau, gib unserer Seele Kühlung, um uns das ewige Höllenfeuer nie zu entzünden“) / *O sůzer tow, erkůl vns vor der hicze der súnden vnd vor den ewigen flammen! O du ewiges fúir, das do allewegen brinnet vnd númer verlisscht, enczúnd vns!* (S. 222, Z. 13–18). In beiden im Gebet unmittelbar aufeinander folgenden Beispielen ist der tschechische Text nach demselben syntaktischen Muster komponiert. Der mit *Ó / O* eingeleiteten Apostrophe folgt eine durch einen Imperativ eingeleitete Bitte, an die sich ein mit *aby* eingeleiteter abhängiger Satz anschließt. Inhaltlich erscheint der zweite Beispielsatz – gerade im Vergleich zum deutschen Gebetspassus – stark verknappt, da der Zusammenhang zwischen der Bitte um Kühlung, um daraufhin ewig entzündet zu werden, nicht expliziert wird und die verwendete Metaphorik an dieser Stelle nicht ohne Weiteres auflösbar erscheint. Ausführlicher und auch verständlicher hingegen verfährt das deutsche Gebet, das assoziativ nachvollziehbare Überleitungen schafft. Dort wird um Kühlung gegen die Hitze der Sünden gebeten, um dem Höllenfeuer zu entgehen und von Gott als wahrem Licht auf ewig entzündet zu werden. Die syntaktische Struktur allerdings folgt keinem strikten Muster. Natürlich ließe sich darüber spekulieren, ob der deutsche Text eine „bessere“ oder „ursprünglichere“ Fassung enthält, deren Inhalt im Tschechischen defekt überliefert sei.[19] Allerdings ist diese Perspektive auf die Gebete keine, die einem spätmittelalterlichen Benutzer zu eigen war; vielmehr ist festzuhalten, dass sowohl die tschechische als auch die deutsche Version ihren eigenen, nachvollziehbaren Gestaltungsregeln folgen, die einmal auf der syntaktischen, einmal auf der inhaltlichen Ebene liegen und damals wie heute keinesfalls als defekt beurteilt werden müssen.

Beide bislang weitestgehend als Paralleltexte zu bezeichnenden Gebete entfernen sich nach den oben besprochenen Beispielstellen voneinander. Clifton-Everest stellt im tschechischen Gebet – im Gegensatz zum deutschen – einen Bruch mit dem bisher verwendeten Übertragungsverfahren fest, das er in erster Linie der Methode der *amplificatio* verpflichtet sieht und dessen Verhältnis zur

18 Klapper gibt fälschlich *geist* anstelle von *gast* an. Vgl. Johann, S. 222, Z. 9 und Basel, UB, Cod. AX 138, fol. 91r.
19 Vgl. die Ausführungen zur Ursprünglichkeit des deutschen Gebets und der Abhängigkeit des tschechischen Texts bei Clifton-Everest, S. 7, die sich allerdings auf den Gebetspassus beziehen, der den Terzinen 7–9 entspricht.

Sequenz er als „loosest possible affinity“ charakterisiert.[20] Meiner Einschätzung nach wird jedoch auch im tschechischen Gebet konsequent das Verfahren der Remetaphorisierung weiterhin angewendet – auch wenn es unmöglich wäre, aufgrund dieses Gebetspassus die Sequenz als Prätext eruieren zu wollen.[21] Dennoch kann beispielsweise in *Rač zavítati, větříku tichý, a přines déšč všěch milostí, aby našě uschlé dušě plodny učinil všěmi dobrými skutky* („Geruhe zu kommen, stiller Wind, und bring den Regen aller Gnaden, um unsere verdorrten Seelen mit allen guten Werken fruchtbar zu machen“) ein umgeformter – zugegebenermaßen sehr loser – Bezug zu *Laua, quod est sordidum / riga, quod est aridum / sana, quod est saucium* (IVa) und zu *rege, quod est deuium* (IVb,3) gesehen werden. Auch für den folgenden Gebetsabschnitt lässt sich eine Korrespondenz zu Versikel Va der Sequenz sehen, in der der angerufene Heilige Geist darum gebeten wird, seinen auf ihn vertrauenden Gläubigen die siebenfache Heilige Gabe, *sacrum septenarium*, zu geben. Im tschechischen Gebet wird daraus eine interpretierende Umgestaltung, die den Fokus von den Gläubigen, *fidelibus in te confidentibus*, auf die durch die Passion Christi erwirkte Erlösung der Gläubigen lenkt: *Ó radosti v slzech, rač ny obveseliti, neb tvój zámutek, jímžto nás zamucieš, sladký jest než všěcka radost tohoto světa* („O Freude unter Tränen, erheitere uns, denn deine Trübsal, mit der du uns betrübt hast, ist süßer als alle Freude dieser Welt“). Es schließen sich Bitten an, die die im Prätext genannte siebenfache Gabe des Heiligen Geistes in Beziehung zu den sieben Hauptsünden setzen. *Rač pyšné skloniti a smilné učistiti a lakomým a lakotným skrovnost dáti, a hněvivým tichost a závistivým milost a lením čilost* („Geruhe, die Hochmütigen zu beugen und die Hurer zu reinigen und den Geizigen und Gierigen Bescheidenheit zu geben und den Zornigen Sanftmut und den Neidern Zuneigung und den Faulen Tatkraft“). Damit wird bei der Gestaltung des Gebets auf eine in zahlreichen katechetischen Texten anzutreffende Tradition zurückgegriffen, bei der unterschiedliche Septenare einander zugeordnet oder in Beziehung gesetzt werden, wie z. B. die Bitten des *Pater noster*, die Tugenden, Sakramente oder wie hier die Gaben des Heiligen Geistes und die Hauptsünden.[22] Eine konkrete Quelle für diesen Textpassus, der sich etwa aus der Reihenfolge der Nennung der Sünden eruieren ließe, lässt sich nicht angeben – zu vielfältig sind die katechetischen Texte und zu unspezifisch ist die Reihenfolge.[23]

---

20 Vgl. ebd., S. 7; Zitat ebd.

21 Ähnlich Becker, S. 367, die darauf hinweist, dass selbst dem Editor des Gebets, Josef Klapper, kein Bezug zwischen Sequenz und der deutschsprachigen Kurzfassung des Gebets (Nr. 67) aufgefallen sei, das den vorderen Teil von Nr. 48 ausspart und mit der Invokation *O sůzer tow* einsetzt.

22 Vgl. Weidenhiller, S. 20f. sowie die Darstellung über die Entwicklung von Septenaren bei Rehm, S. 7–21.

23 Vgl. ebd. S. 20f.

Inhaltlich positioniert sich der Gebetstext damit in der Debatte über Haupt- bzw. Todsünden, denjenigen Sünden, die so schwer wiegen, dass sie Menschen von der durch Christus erwirkten Erlösung vom irdischen Tod und dem ewigen Leben ausschließen und sie zu ewigen Höllenqualen verdammen.[24] Der Gebetstext ist als Medium zu sehen, das den Betenden gemeinschaftlich versichert, dass der angerufene Heilige Geist Todsünden vergeben könne, wenn man nur – wie zuvor dargelegt – bereit zur Umkehr sei und sich von allen weltlichen Versuchungen zerknirscht lossage. Wahrscheinlich liegt hier eine Referenz auf die von Hugo von St. Viktor (1097–1141) entwickelte trinitätstheologische Kategorisierung der Sünden vor. Hugo charakterisiert Sünden gegen den Heiligen Geist als Sünden gegen die Güte, denen *malicia*, Schlechtigkeit, eigne.[25] Eine durch den Heiligen Geist begabte Seele besitze Vernunft, die durch Laster versucht werde; sofern die Seele sich willentlich dazu entscheide, die Vernunft zu ignorieren und der Versuchung nachzugeben, entstehe Sünde. Anders als die Sünden gegen Gottvater aus Schwäche oder gegen den Sohn aus Unwissenheit werden solche Sünden, die in vollem Bewusstsein begangen wurden, als unentschuldbar oder allenfalls schwer entschuldbar angesehen, da die *malicia* keinen Willen zur Buße zulasse.[26] Doch genau diesen Bußwillen legt der Gebetsautor den Betenden mit seinem Text in den Mund, der ihnen damit Hoffnung und Trost suggeriert – trotz der schwersten Sünden, die sie begangen haben mögen. Damit greift Milíč das Sündenkonzept Hugos auf und entwickelt gleichzeitig mit dem Gebetstext ein Hilfsmedium, das den Bußwillen der Sünder demjenigen gegenüber artikuliert, gegen den sich der Verstoß richtet, nämlich den Heiligen Geist und die von ihm geschenkten Gaben.[27]

Das deutschsprachige Gebet verfährt in diesem Passus anders. So werden nicht alle sieben Todsünden genannt, sondern nur Wollust und Hochmut:

> Eya, nu reinige vns von allem vnflat der fleischlichen gelústen[28] vnd von der vnreinen lieb! Begúsz v́nser dúrres hercze mit dinem seligen regen diner gnaden! Heil die wunden v́nser missetat! Neig v́nser hoffart mit diner demütikeit! O heiliger brunn der súben gaben, der do trenkt all heiligen vnd all engel in dem ewigen leben, trenk vns o̊ch in disem ellend mit dem sůzen vnd heilsamen trank diner gnaden, das wir do mit an der sele geheilt werden von v́nsern giftigen wunden aller súnde. (S. 223, Z. 1–17)

24 Ursprünglich war der Begriff Hauptsünden etabliert; erst später, im Nachgang des IV. Laterankonzils 1215/1216 vollzog sich der Begriffs- und Bedeutungswandel zu den Sieben Todsünden. Vgl. Mischer, S. 37.

25 Vgl. hier wie im Folgenden Hugo de Sancto Victore II,13, S. 482 sowie die deutschsprachige Übersetzung Hugo von St. Victor, II,13, S. 534.

26 Vgl. Schenk, S. 395f.

27 Zur Funktion eines Gebetstextes als Hilfsmedium vgl. Hamm, Typen, S. 524–530.

28 Klapper bessert den handschriftlichen Text zu *wollust*, was jedoch nicht notwendig ist.

Viel enger an den in den Versikeln IVa, IVb und Va formulierten Bitten der Sequenz orientiert, bittet die Stimme hier um Gnade und die Gaben des Heiligen Geistes. Der als Brunnen Apostrophierte soll seine Gaben als Trank ausschenken und so für die Heilung der Wunden sorgen, die durch Sünden bewirkt wurden. Das Motiv der Sünden als Wunde, die durch die sieben Gaben des Heiligen Geistes geheilt werden, findet sich im 13. Kapitel des zweiten Buchs von *De Sacramentis* Hugos von St. Viktor, im Abschnitt *De uirtutibus et operibus bonis*. Im vorausgehenden Abschnitt *De uitiis et operibus malis* finden sich die oben im tschechischen Gebet aufgegriffenen grundlegenden Überlegungen über willentlich begangene Sünden gegen den Heiligen Geist sowie über die sieben Todsünden.[29] Diese Übereinstimmungen legen es nah, dass Milíč in beiden Gebeten aus Hugos überaus verbreiteter Schrift *De sacramentis* geschöpft und sich in beiden volkssprachigen Gebeten auf jeweils unterschiedliche Passagen bezogen hat.

Wenngleich also beide Gebetstexte in diesem Passus durchaus voneinander abweichen, so lässt sich doch für beide jeweils ein schlüssiges Kompositionsprinzip feststellen, das inhaltlich jeweils eine Botschaft von Trost, Hoffnung und Zuversicht vermittelt. Im ersten Fall ist dabei ein freierer Umgang mit der Sequenz zu beobachten, wenn deren Motive um Überlegungen zu den Todsünden ergänzt werden, um auch schwersten Sündern Hoffnung und Trost zu vermitteln. Im zweiten Fall wird die Motivik der Sequenz aufgegriffen, wenn der Heilige Geist als Gnadenspender und *heiliger brunn* angerufen wird. Die elaborierte Wasser-, Brunnen- und Trunkmetaphorik betont die schenkende wie heilende Qualität des Heiligen Geistes. Zugleich kann der *suͤsze*[] *vnd heilsame*[] *trank diner gnaden* als Anspielung auf den Abendmahlskelch verstanden werden, wodurch eine Brücke zum finalen Gebetsteil geschlagen wird, der offenbart, dass das Gebet zur Eucharistievorbereitung dient.

In diesem Passus bittet die betende Stimme im tschechischen wie im deutschen Gebet um Gnade, um das Abendmahl würdig empfangen zu können. Es erinnert an die göttlich gewirkte Inkarnation *z těla a z čisté krve našie milé matky Marie* („aus dem Fleisch und reinen Blut unserer lieben Mutter Maria") bzw. *vsz der reynen junkfrowen Marian* und rückt damit die Reinheit Marias, also ihre Freiheit von Sünde, in den Blick.[30] Aus der Parallelität vom Empfang Christi durch Maria und dem würdigen Empfang des Leibes Christi im Abendmahl wird an dieser Stelle auch die Debatte der *immaculata conceptio* berührt. Die aus dem Gestus eines Seelsorgers sprechende Stimme, die für Reue und Weltabkehr

---

29 Vgl. Hugo de Sancte Victore II,13, S. 481–484 sowie die deutschsprachige Übersetzung Hugo von Sankt Viktor II,13, S. 533–536.

30 Zur Rolle Marias als *Mediatrix* in Milíčs Gebeten und seinem Eucharistieverständnis vgl. Clifton-Everest, S. 4.

wirbt, bittet für die Vergebung der Sünden. Nimmt man die Parallelisierung in diesem Detail ernst, dann würde auch für Maria gelten, dass ihre Sünden getilgt wurden, sie also nicht immer schon frei von Sünde war, sondern von Gott gereinigt wurde; auf sehr subtile Weise enthielte der Gebetstext damit eine Positionierung gegen die unbefleckte Empfängnis Marias und entspräche damit einer Position, die auch die Dominikaner, namentlich Albertus Magnus und Thomas von Aquin vertreten.[31] Gleichwohl diese spezifische Frage der Marienfrömmigkeit allenfalls angedeutet wird, spielt die Berufung auf Maria insgesamt im Gebet eine bedeutsame Rolle. Durch sie allein ist die Inkarnation möglich geworden und dies steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erlösertat Christi und dem Abendmahlsempfang, der den Gläubigen bevorsteht. Auch ihnen ist ein würdiger Empfang möglich – egal wie groß ihre Sünden zuvor waren. Der Gebetsschluss benennt schließlich, was der würdige Empfang der Kommunion ermöglicht, nämlich *abychom my v téj tichosti a míru s tohoto světa bezpečni šli do královstva nebeského. Amen* („dass wir in dieser Stille und dem Frieden von dieser Welt getrost in das Himmelreich gehen können. Amen"). Damit wird aus der Stille die Perspektive von der Welt weggelenkt und auf das Himmelreich gerichtet; alles Weltliche wird dadurch quasi zurückgelassen oder überwunden, weil es vergleichsweise bedeutungslos ist. Möglicherweise deutet dieser Passus zudem auf den Gebrauch des Gebets in der stillen Messe innerhalb der Eucharistiefeier hin. Im deutschen Text finden sich keinerlei Hinweise auf einen möglichen liturgischen Ort des Gebets, und auch inhaltlich wird die Erfahrung der Eucharistie anders akzentuiert. Es wird die sinnliche Genusserfahrung der Kommunion betont, die von *sůszikeit* geprägt ist, sich in den *ewigen fro̊den seliklichen* fortsetzt und somit gleichsam einen Vorgeschmack auf das Leben im Angesicht Gottes gibt. Trotz Verschiedenheit wird demnach in beiden Gebetsschlüssen der Eucharistieempfang als innerweltlich erfahrbare Gnade dargestellt, die den Freuden des ewigen Lebens im Angesicht Gottes gleichkommt. Damit wird die Eucharistie als ein wesentlicher Weg zu Gott charakterisiert, der bereits innerweltlich beschritten werden kann.

Beide volkssprachigen Gebete lassen sich demnach durch ein seelsorgerliches Konzept charakterisieren, das Berndt Hamm als das der „nahen Gnade" – allerdings erst für das fünfzehnte Jahrhundert – beschrieben hat. Im Gegensatz zu einer theologischen Position, die die menschliche Sündenhaftigkeit instrumentalisiert und Ängste schürt, vertritt Milíč in seinen Gebetstexten eine Position, die

31 Vgl. Grote, S. 127.

> die vorhandenen Ängste der Hilfe suchenden Menschen aufnimmt und in ihnen sogar eine wichtige Basis für eine Hinwendung zu Gott sieht, um dann das ganze Gewicht seiner Seelsorge darauf zu legen, durch die Botschaft von der nahen, mühelos zu erreichenden Gnade die Ängste zugunsten einer getrösteten Vertrauenshaltung abzubauen.[32]

Diese seelsorgerliche Haltung ist ebenfalls in den deutschsprachigen Gebeten des Prager Hofkanzlers Johann von Neumarkt (um 1310–1380), Bischof von Leitomischel und später Olmütz, dem berühmten Zeitgenossen Milíčs, festzustellen und darf demnach in der Prager Frömmigkeitskultur des vierzehnten Jahrhunderts bereits als etabliert gelten.[33] Wie auch in Johanns Gebetstexten unterstützt die ausgeprägte Stilistik – insbesondere die gewählte Metaphorik – das seelsorgerliche Anliegen Milíčs.[34] Ein gelingendes Gebet setzt im mittelalterlichen wie im modernen Sinne, wo ein Gebet als Sprechakt beschrieben werden kann, eine andächtige Haltung des Betenden voraus.[35] Das bedeutet wiederum, dass der Betende in die textlich gestaltete Sprecherrolle schlüpft, sich diese zu eigen macht und idealer Weise mit ihr eins wird. Indem der Heilige Geist im Gebetstext als Licht, Tau, Feuer und Wind apostrophiert wird und seine Süße als Trost, Freude oder Heilsamkeit wahrgenommen wird, verliert der Heilige Geist nicht nur seine Abstraktheit, sondern wird für den Betenden geradezu erfahrbar.[36] Ebenso erfahrbar wie die Eucharistie, deren würdigen Empfang das Gebet vorzubereiten sucht.

3 Kontextualisierung

Da die handschriftliche Überlieferung Aufschluss über eine intendierte Verwendung des Gebets geben kann, werden zunächst die das Gebet überliefernden Handschriften aufgelistet und die mit ihm gemeinsam überlieferten Texte in den Blick genommen.

32 Vgl. Hamm: „nahe Gnade“, S. 549.
33 Vgl. Chlench-Priber, S. 151, 209.
34 Vgl. ebd., S. 119–139.
35 Zahlreiche Gebetsbeischriften dokumentieren, dass eine vertiefte Andacht als Voraussetzung für die Wirksamkeit eines Gebets gelten darf; so lautet die Beischrift des deutschsprachigen Gebets in der Handschrift Basel, UB, Cod. A X 138, fol. 90v *DAS ist ein gebett vom heiligen geist vnd ist groszer innikeit vnd merk es wol*. Zum Gebet aus sprechakttheoretischer Sicht vgl. Chlench-Priber, S. 131–134.
36 Ähnlich auch Becker, S. 378 f., die allerdings das Erlebnis des Beters als „kinästhetisch“ charakterisiert.

3.1 Überlieferung des tschechischen Gebets

1. Prag, NB, XVII.F.30, fol. 1^{r}–2^{v}, um 1380, 21 x 14,5 cm, tschechisch[37]
2. Prag, NB, XVII.H.28, fol. 264^{v}–267^{v}, 1490–1520, 10,5 x 15 cm, tschechisch und lateinisch[38]
3. Prag, NB, XVII.J.8, fol. 89^{v}–93^{r}, 1440–1445, 12,5 x 9,5 cm, Pergament, tschechisch, Gebetbuch des Jan von Rožmberk[39]
4. Prag, Archiv der Prager Burg, Metropolitankapitel St. Veit, E.II.4, fol. 179^{v}, 14. Jh., 29,5 x 21 cm, Gebete vom Ende des 14. Jh. tschechisch, sonst ausschließlich lateinisch

Handschrift 1 kommt in der Geschichte der tschechischen Literatur ein besonderer Stellenwert zu, weil sie eine Fülle von volkssprachigen Gebeten enthält, die als älteste tschechische geistliche Lyrik bezeichnet werden.[40] Unter den Gebeten finden sich Übersetzungen bzw. Paraphrasen der wichtigsten liturgischen Gebete und katechetischen Texte, so des *Credo*, des *Ave Maria*, *Salve Regin*a, des *Paternoster* sowie der *Zehn Gebote* und einer Vielzahl von Abendmahlgebeten, die insbesondere für die Abendmahlslehre in Tschechien von größter Bedeutsamkeit sind.[41] Der Entstehungskontext der Handschrift wird mit sehr guten Argumenten im Umfeld des Schaffens von Milíč von Kremsier angenommen; wenn nicht er selbst, dann mögen seine Schüler oder Anhänger die Gebete, die unmittelbar mit dessen Predigt-, Seelsorge und Literaturtätigkeit zusammenhängen, zusammengestellt haben.[42] In dieser Handschrift steht *Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí, rač zavítati v našě dušě* an zweiter Stelle. Die ersten vier Gebete (1^{r}–6^{v}) sind an den Heiligen Geist adressiert. Es schließen sich Gebete an den Vater oder den Sohn an. Inhaltlich dominiert insgesamt die Abendmahlsthematik, so finden sich Beichtgebete oder Gebete, die vor oder nach dem Empfang zu sprechen sind. Weitere in der Handschrift zu findende Gebete, die sicher Milíč

---

37 http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__XVII_F_30___2RUB669-cs (30. September 2022).
38 http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__XVII_H_28___1TIO6I9-cs (30. September 2022).
39 http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__XVII_J_8____3DVAVFC-cs (30. September 2022).
40 Vgl. die gleichnamige Veröffentlichung von Škarka, Nejstarší česká duchovní lyrika.
41 Vgl. ebd., S. 19.
42 Vgl. ebd., S. 8 und Jakobson, S. 26; beide bezeichnen die Gebete der Handschrift 1 als aus dem Wirkungskreis Milíčs stammend. In diesem Sinne ist auch die Handschriftenbeschreibung, *Tzv. Milíčovy modlitby* (Die sogenannten Milíč-Gebete), der Tschechischen Nationalbibliothek bei www.manuscriptorium.com zu verstehen.

von Kremsier zugewiesen werden können, sind das Gebet zu Gottes Leichnam (Nr. 29) auf 33^{v}–35^{v}, das unmittelbar daran anschließende Gebet vor dem Abendmahlsempfang (Nr. 16) auf 35^{v}–38^{r}, ein Gebet zu Christus (Nr. 32) auf 67^{v}–68^{v} und gleich doppelt das Mariengebet (Nr. 31) auf 151^{v}–152^{v} und 162^{v}–163^{r}.

In Handschrift 2 befindet sich das Gebet im Mittelteil (Bll. 225–300), der eine eigene kodikologische Einheit darstellt. Er weicht vom Anfangs- und Schlussteil hinsichtlich des Einrichtungsmusters ab, wurde von unterschiedlichen Schreibern verfertigt und enthält ausschließlich tschechische Texte. Die Einheit beginnt mit einem Mariengebet (225^{r}–229^{v}) sowie weiteren, teils mit Ablässen versehenen Gebeten (230^{r}–242^{r}), gefolgt von den sieben Bußpsalmen und der Litanei (242^{r}–261^{r}). Die sich anschließenden Gebete (261^{r}–273^{v}), dessen zweites *Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí, rač zavítati v našě dušě* ist, sind laut Rubrik (261^{r}) vor dem Abendmahlsempfang zu sprechen. Es folgen ein Mariengebet (273^{v}–274^{v}), die Einsetzungsworte ins Abendmahl auf Tschechisch (274^{v}–275^{r}), Gebete nach dem Empfang (275^{r}) sowie weitere Gebete und Hymnenübersetzungen, darunter auf 290^{v}–295^{v} ein weiteres Gebet Milíčs (Nr. 29) vom Leichnam des Herrn, an das sich Heiligengebete anschließen. Die Sammlung dient dazu, Gläubige auf den würdigen Empfang des Abendmahls durch Andacht, Buße und Gebete vorzubereiten und den Empfang im Gebet zu begleiten, wobei deutliche Anknüpfungspunkte an die Liturgie festzustellen sind. Genaue Angaben darüber, wo oder wie die Gebete zu sprechen sind, finden sich allerdings nicht.

Bei Handschrift 3 handelt es sich um eine Komposithandschrift mit ausschließlich tschechischen Texten, deren mittlerer Teil (Bll. 23–125) als das Gebetbuch des Jan von Rožmberk bezeichnet wird und neben Initialen mit Fleuronnéeschmuck über fünf Miniaturen verfügt. Die Anordnung der Gebete folgt keinem so offensichtlichen Konzept, wie es bei den Handschriften 1 und 2 festzustellen war, und bedürfte einer weitergehenden Untersuchung.

Handschrift 4 enthält auf 178^{v}–182^{r} einen Block tschechischer Gebete, die auf dem verbliebenen Platz der letzten Lage hinter Bernhards *De cognitione sui ipsius* (171^{r}–178^{v}) eingetragen wurden.[43] Es handelt sich um Milíčs Abendmahlsgebete (Nr. 29, 16, 48), ein weiteres ihm zugeschriebenes Gebet an die Trinität, das ebenfalls der Abendmahlsvorbereitung dient, sowie ein Gebet an Jesus Christus, den König der Engel.[44] Da die Autorschaftszuweisung des Trinitätsgebetes zu Milíč nicht begründet, sondern lediglich angegeben wird, möchte ich diese zumindest mit einem Fragezeichen versehen. Dennoch scheint die Gebetsfolge

43 Des Weiteren finden sich in der Handschrift die *Sermones de tempore* des Jacobus de Voragine (1^{r}–158^{v}), die *Soliloquia* des Augustinus (159^{r}–169^{r}) und Leerseiten (169^{v}–170^{v}) sowie weitere anonyme Texte (181^{r}–182^{r}). Vgl. Patera, Pohadla, Nr. 743, S. 433.

44 Zur Edition des Trinitätsgebets vgl. Výbor, S. 54f.

strukturell durch das Autorprinzip bestimmt zu sein, die um eines oder zwei weitere Gebete ergänzt wurde. Die inhaltlich dominierende Abendmahlsthematik lässt auf eine Zweckbestimmung für eine ausführliche Kommunionvorbereitung im Gebet schließen. Augenfällig ist, dass in dieser Handschrift ebenso wie in Handschrift 1, die beide noch aus dem vierzehnten Jahrhundert stammen, die Gebete Nr. 29 und 16 unmittelbar aufeinander folgen. Dies könnte darauf hindeuten, dass beide Gebete ursprünglich eine Überlieferungsgemeinschaft bildeten bzw. in einer gemeinsamen Vorlage gestanden haben könnten.

3.2 Überlieferung des deutschen Gebets

1. Basel, UB, Cod. A X 138, fol. 90^{v}–92^{v}, frühestes 15. Jh., 21 x 14 cm, westalemannisch, aus einem Basler Kloster (Nr. 29, 48, 27, 32, 30)
2. Basel, UB, Cod. B XI 11, fol. 75^{r}–79^{r}, 2. Hälfte 15. Jh., 12 x 8,5 cm, alemannisch, aus der Basler Karthause St. Margarethental (Nr. 29, 31, 48, 32, 30)
3. Breslau, UB, Cod. I O 9, fol. 104^{v}–106^{r}, 1. Hälfte 15. Jh., 15,5 x 10,6 cm, schlesisch (Nr. 16, 48, 27, 25, 26)
4. Kalocsa, Főegyházmegyei Könyvtár (Kathedralbibliothek), Ms. 194, fol. 183^{v}–185^{r}, 1. Hälfte 15. Jh., 15 x 10,3 cm, nürnbergisch, Schreibervermerk auf Deutsch und Tschechisch (Nr. 31, 48)
5. München, BSB, Cgm 744, fol. 4^{r}–5^{v}, 3. Viertel 15. Jh., 21 x 15,5 cm, ostschwäbisch beeinflusstes Bairisch
6. Wien, ÖNB, Cod. 2932, fol. 27^{v}–28^{v}, 1480–1490, 21,5 x 14,5 cm, bairisch-oberfränkisch

In allen sechs Handschriften des süd- und mitteldeutschen Raumes wird das Gebet Nr. 48 im Verbund mit weiteren Gebeten aus dem Prager Kulturraum überliefert.[45] Das Ordnungsprinzip der beiden zuletzt aufgeführten Handschriften tritt nicht offenkundig zu Tage. Nur bedingt aussagekräftig ist Handschrift 3. Sie enthält nach den beiden Milíč-Gebeten Nr. 16 und 48, die vor dem Empfang zu sprechen sind, ein Gebet zu Johannes dem Täufer mit einer Bußanrufung und Heiligengebete zu Petrus sowie zu Peter und Paul. Ob diese Gebetsfolge der Kommunionvorbereitung dienen sollte, erscheint mir zwar denkbar, aber spekulativ. Aussagekräftiger hingegen ist Handschrift 4, die vor Gebet Nr. 31 auf 181^{v} eine Beischrift mit Autornennung, *Dicz gepet von vnsern frawn hat gemacht der erber prister her milicanis*, enthält. Durch diese wird gewissermaßen eine Gebetsreihe

---

45 Zu Details der Handschriftenbeschreibung vgl. Chlench-Priber, S. 44–46, 60, 67f. und 83f.

eröffnet, in der sich das hier untersuchte Gebet Nr. 48 sowie ein weiteres Abendmahlsgebet vor der Kommunion und Passionsgebete anschließen. Mit guten Argumenten kann man in der Reihe eine Gebetsfolge zur Kommunionvorbereitung erblicken, in der Menschwerdung, Eucharistie und Passion enggeführt werden. Allerdings lassen sich der Handschrift keine Details entnehmen, etwa wo Gebete zu sprechen sind oder ob die Passionsgebete nach oder vor dem Empfang gebetet werden. Der Schluss des letzten Gebets, der darüber eventuell hätte Aufschluss geben können, fehlt, da der Text abbricht.

Ein deutlich klareres Bild ergibt sich bei den beiden Basler Handschriften. In Handschrift 2 befindet sich das Gebet inmitten von anderen Milíč-Gebeten, deren Abfolge eine Gebetsreihe bildet, die zweifelsohne der Kommunionvorbereitung dient.[46] Die Einheit beginnt mit dem Mariengebet Nr. 31, das in der Handschrift mit der Überschrift *von unser fraůwen* überschrieben ist. Maria wird in erster Linie als Fürsprecherin angerufen, die sich über die sündigen Menschen erbarmen und vor Gott für sie einsetzen möge. Daran schließt sich nach der Überschrift *von dem heiligen geiste* das hier besprochene Gebet Nr. 48 an, das die Eucharistie, die erst durch Maria möglich geworden ist, thematisiert. Es folgt Nr. 32 *Ein andechtig gebet zu vnszern herren ihesu xp̄o*, in dem Christus um Hilfe gegen die Sündhaftigkeit gebeten wird, damit den Gläubigen ein würdiger Empfang des Abendmahls möglich ist. Die Reihe findet ihren Abschluss mit Nr. 30 *Eyn gebet von unszers herren lichnam*, das nach dem Empfang der Kommunion zu sprechen ist.

In Handschrift 1 liegt trotz einer anderen Reihenfolge der Gebete der Fall ähnlich. Nach den beiden Abendmahlsgebeten Nr. 29 und 48 schließt sich mit Nr. 27 ein an Johannes den Täufer gerichtetes Bußgebet an, gefolgt von dem an Christus adressierten Gebet Nr. 32 sowie dem abschließend nach der Kommunion zu sprechenden Gebet Nr. 30. Mit Mariengebet Nr. 31 folgt unmittelbar ein weiteres Milíč-Gebet, das aber den Auftakt zu einer weiteren Gebetsreihe (Nr. 47, 25, 26, 16, 103, 39, 11) zur Kommunionvorbereitung bildet.

Die kleinteilige Betrachtung der das Gebet Nr. 48 überliefernden tschechischen wie deutschsprachigen Handschriften konnte aufdecken, dass das Gebet nicht allein durch seine inhaltliche Konzeption der Kommunionvorbereitung dient, sondern in eine religiöse Praxis eingebunden ist, die aus der handschriftlichen Mitüberlieferung rekonstruiert werden kann. Es wurden ganze Gebetsreihen angelegt, um Gläubigen durch Gebetsvorbereitung und -begleitung einen würdigen Kommunionempfang zu ermöglichen.[47] Die Gebetsreihen verweisen

46 Es sei darauf hingewiesen, dass die Handschrift zudem das Gebet Nr. 29 auf 51^v–55^v enthält.
47 Im Fall von Milíčs Zeitgenossen Johann von Neumarkt ließ sich sogar ein früher volkssprachiger Gebetbuchtyp wahrscheinlich machen, der vergleichbare Gebetsreihen in Heftchen- bzw. Faszikelform überlieferte. Vgl. Chlench-Priber, S. 107.

auf umfassende theologische Debatten zur Eucharistie, in die Milíč von Kremsier involviert war und in denen er die Auffassung vertrat, dass ein täglicher oder zumindest mehrmals in einer Woche stattfindender Kommunionempfang – auch und gerade für Laien – wünschenswert sei.[48] Dies ist in einer Zeit, in der Laien vorgeschrieben ist, üblicherweise einmal im Jahr zu kommunizieren, eine drastische Forderung, die Milíč nicht nur theoretisch diskutierte, sondern in der von ihm begründeten Gemeinschaft „Neues Jerusalem" in Prag, in der fromme Frauen mit bekehrten Prostituierten zusammenlebten, sowie in der von ihm gestifteten Bethlehemkapelle in der Prager Altstadt praktizierte.[49] Die insbesondere im Böhmen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts intensiv geführten Auseinandersetzungen um die Häufigkeit des Kommunionempfangs haben eine weit zurückreichende Tradition und berühren ein entscheidendes theologisches Problem, das die Frömmigkeit betrifft. Im Korintherbrief (Cor 11,27–29) wird nämlich ausdrücklich vor einem unwürdigen Kommunionsempfang gewarnt, weil dieser zur Verdammung führe.[50] Deswegen erfordert die Eucharistie unbedingt eine innere Vorbereitung. Wenn Milíč dafür Gebetstexte vorsieht, in denen der Schwerpunkt auf dem Bekenntnis und der aufrichtigen Reue begangener Sünden liegt,[51] und nicht etwa das Bußsakrament der priesterlich begleiteten Beichte, dann wird deutlich, welch bedeutsame Rolle er dem Beten in diesem Zusammenhang wie in der Seelsorge generell zuweist.[52]

Milíč ist nicht der einzige Vertreter dieser Haltung. Auch Johann von Neumarkt verfasst auf Deutsch ähnliche Gebetsreihen zur persönlichen Eucharistievorbereitung, die inhaltlich zwar andere Schwerpunkte setzen können, aber ebenfalls durch einen affektiven Stil geprägt sind und sich motivisch für die Konzeption einzelner Gebete an Hymnen und Sequenzen orientieren.[53] Damit sind Milíčs Eucharistiegebete *Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí, rač zavítati v našě dušě / O DU sůszes lieht der herczen, du heiliger geist, gerůch ze kumen yn ůnser sele* literarisch wie praxeologisch in der Prager Gebetslandschaft kein Sonderfall, sondern geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie ein (weiterer) theologischer Gelehrter aus der Kanzlei Karls IV. einen liturgischen Gesang dekontextualisiert und kunstvoll zu einem volkssprachigen Gebet umfunktionalisiert. Der Gebets-

48 Vgl. Browe, S. 83f.
49 Vgl. Machilek, S. 719.
50 Vgl. die ausführliche Darstellung bei Mossman, S. 156–185.
51 Der Zusammenhang von Passion und Eucharistie hingegen wird in den Gebeten Milíčs auffallend wenig betont.
52 Dies wird auch in der anonymen *Vita venerabilis presbyteri Milicii, praelati ecclesiae Pragensis* sowie in seinen Synodalpredigten hervorgehoben. Vgl. Moree, S. 45–48; Bláhová, S. 363–376.
53 Vgl. Chlench-Priber, S. 309–311.

text lässt – damals wie heute – allenfalls noch für Gelehrte einen losen Bezug zur Vorlagensequenz *Veni sancte spiritus (et emitte caelitus)* und damit zum ursprünglichen liturgischen Ort der Vorlage erkennen. Der neue liturgische oder zumindest an der Liturgie orientierte Ort ist in der persönlichen Vorbereitung der Abendmahlsfeier zu suchen. Dies legen sowohl die Botschaft des Gebets nah, dass Sünden gegen den Heiligen Geist zwar schwer wiegen, diese aber von ihm auch wieder verziehen werden können, sofern sie aufrichtig bereut werden, als auch der handschriftliche Überlieferungskontext, welcher das reuende Bekenntnis der Sünden im Gebet vor den Abendmahlsempfang stellt.

Literaturverzeichnis

Becker, Anja: Remetaphorisierungen. Der Heilige Geist in der deutschen Literatur des Mittelalters. Habil. masch. München 2014.

Bláhová, Marie: Milič z Kroměříže und seine Synodalpredigten. In: Partikularsynoden im Mittelalter. Hg. von Nathalie Kruppa und Leszek Zygner. Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts Geschichte 219, Studien zur Germania Sacra 29), S. 363–376.

Browe, Peter: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht. Mit einer Einführung. Hg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. 2. Aufl. Münster 2007 (Vergessene Theologen 1).

Chlench-Priber, Kathrin: Die Gebete Johanns von Neumarkt und die deutschsprachige Gebetbuchkultur des Spätmittelalters. Wiesbaden 2020 (MTU 150).

Clifton-Everest, John M.: The Eucharist in the Czech and German Prayers of Milič z Kroměříže. In: Bohemia 23 (1982), S. 1–15.

Grote, Heiner: Art. ‚Maria/Marienfrömmigkeit. II. Kirchengeschichtlich'. In: TRE 22 (1992), S. 119–137.

Hamm, Berndt: Die „nahe Gnade" – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit. In: Ders.: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon. Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 54), S. 544–560.

Hamm, Berndt: Typen spätmittelalterlicher Gnadenmedialität. In: Ders.: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hg. von Reinhold Friedrich, Wolfgang Simon. Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 54), S. 513–543.

Hugo de Sancto Victore: De Sacramentis. Hg. von Rainer Berndt. Münster 2008 (Corpus Victoriunum. Textus historici 1).

Hugo von Sankt Viktor: Über die Heiltümer des christlichen Glaubens. Übers. von Peter Knauer. Einleitung, Apparate, Bibliographie und Register von Rainer Berndt. Münster 2010.

Jakobson, Roman: Nepovšimnuté filiace: 1. Kunhutina skladba a modlitby Miličovy. – 2. Slovanské duchovní dějiny v pojetí Jana Amosa Komenského. In: Scando-Slavica 6 (1960), S. 26–34.

Johann von Neumarkt: Schriften. Teil 4: Gebete des Hofkanzlers und des Prager Kulturkreises. Hg. von Josef Klapper. Berlin 1935 (Vom Mittelalter zur Reformation 6,4).
Loserth, Johann: Huss und Wiclif. Zur Genesis der hussitischen Lehre. 2. veränderte Aufl. München u. a. 1925.
Machilek, Franz: Art. ‚Hus/Hussiten'. In: TRE 15 (1986), S. 710–735.
Mischer, Carolin: Von Hauptlastern zu Todsünden – Vermittlung und Verweltlichung des Lasterkanons. In: Die 7 Todsünden. 1700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster. Katalog zur Sonderausstellung der Stiftung Kloster Dahlheim. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur 30. Mai bis 1. November 2015. Hg. von der Stiftung Kloster Dahlheim, LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Ingo Grabowsky. Lichtenau-Dahlheim 2015, S. 38–47.
Moree, Peter C. A.: Preaching in Fourteenth-century Bohemia. The life of ideas of Milicius de Chremsir (†1374) and his significance in the historiography of Bohemia. Heršpice 1999.
Mossman, Stephen: Marquard von Lindau and the Challenges of Religious Life in Late Medieval Germany. The Passion, the Eucharist, the Virgin Mary. Oxford 2010 (Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
Patera, Adolf und Antonín Podlaha: Soupis rukopisů knihovny Metropolitní Kapitoly Pražské. Bd. 1: A–E (Soupis rukopisů knihoven a archivů zemí českých, jakož i rukopisných bohemik mimočeskych 1). Prag 1910.
Rehm, Ulrich: Bebilderte Vaterunsererklärungen des Mittelalters. Baden-Baden 1994 (Saecula spiritualia 28).
Schaeffler, Richars: Das Gebet und das Argument. Düsseldorf 1989 (Beiträge zur Theologie und Religionswissenschaft).
Schenk, Richard: Art. ‚Sünde. VI. Mittelalter'. In: TRE 32 (2001), S. 395–400.
Škarka, Antonín: Nejstarší česká duchovní lyrika. Prag 1949.
Vilikovský, Jan: Písemnictví českého středověku. Prag 1948.
Vita venerabilis presbyteri Milicii, prelati ecclesiae Pragensis. In: Fontes Rerum Bohemiacarum. Hg. von Josef Emler. Bd. 1. Prag 1873.
Výbor z české literatury doby husitské. Bd. 1. Hg. vom Verlag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften ČSAV. Zur Veröffentlichung vorbereitet von Bohuslav Havránek, Josef Hrabák, Jiří Daňhelka und Mitarbeitern. Prag 1963.
Weidenhiller, Egino: Untersuchungen zur deutschsprachigen katechetischen Literatur des späten Mittelalters. Nach den Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. München 1965 (MTU 10).

Franziska Lallinger

Die *Salve regina*-Gebetsadaptation *Bis gegrůsset kunigyn der baremherczikeit*

Überlieferung, Analyse, Edition

Walter Berschin bezeichnet das *Salve regina* als „berühmteste Mariendichtung des Mittelalters“.[1] Die Ursprünge dieser vermutlich ältesten[2] der vier traditionellen marianischen Schlussantiphonen sind bisher ungeklärt; als mögliche Verfasser nennt die neuere Forschung Hermann von Reichenau oder Bernhard von Clairvaux.[3] In der mittelalterlichen Überlieferung kursieren außerdem Adhemar von Monteil und Petrus von Compostela als Autoren.[4] Der liturgische Gebrauch der Antiphon als Prozessionsgang ist in Cluny bereits für 1135 bezeugt. Wahrscheinlich von den Dominikanern ausgehend, findet das *Salve regina* als Schlussantiphon der Komplet festen Eingang in das tägliche Stundengebet und wird zum Ausgangspunkt für Andachten, Stiftungen und Ablässe.[5] Die deutschsprachige Rezeption setzt Wachinger zufolge im Wesentlichen erst im vierzehnten Jahrhundert ein und weitet sich im fünfzehnten Jahrhundert aus.[6] Eine vielfältige auch außerliturgische schriftliche Rezeption erfährt die Antiphon als Gegenstand von kommentierenden Predigten und Traktaten sowie schließlich der reformatorischen Flugschriftendebatte um den mariologischen Gehalt der Antiphon, in Form von lateinischen und volkssprachlichen Vers- und Prosaadaptationen, Glossengedichten, Paraphrasen und Exempla.[7]

Angesichts der Popularität des *Salve regina* in Mittelalter und Früher Neuzeit und der damit verbundenen Überlieferungsfülle erscheint es besonders interessant, inwiefern die Antiphon für die jeweiligen zeitspezifischen Frömmigkeitskontexte assimilierbar bleibt und welche Spielräume eine Adaptation zulässt. Der vorliegende Beitrag befasst sich mit *Bis gegrůsset kunigyn der barem-*

1 Berschin, S. 99.
2 Heinz, S. 126; Micus, S. 218, hält sie für die zweitälteste.
3 Hans-Ulrich Delius, S. 250, Sp. a; Kraß: Stabat mater, S. 350; Heinz, S. 127–128.
4 Maier, S. 3; Berschin, S. 103; Heinz, S. 127.
5 Wachinger, Sp. 552; Maier, S. 15, 17–21; Heinz, S. 128.
6 Wachinger, Sp. 553.
7 Wegener, S. 395–399, 432–440; Wachinger, Sp. 552–553.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-006

herczikeit,[8] einer Prosaparaphrase der Marienantiphon *Salve regina* in dialogischer Gebetsform. Das sich an die Gottesmutter richtende Bittgebet eines kollektiven ‚Wir' wird von einer ‚glossierenden Adaptation'[9] des *Salve regina* durchzogen. Anstelle einzelner lateinischer Lemmata, wie es in anderen Bearbeitungen der Fall ist,[10] werden ganze Zeilen der deutschen Übertragung in den Text montiert. In den Handschriften sind diese Fremdtextanteile nicht immer graphisch hervorgehoben, sodass die Antiphon der offiziellen Liturgie und die Gebetsadaptation ineinander übergehen, mithin eine Hybridisierung beider stattfindet. Hatte Arrate Cano Martín-Lara das Lesegebet vor allem aus mariologischer Perspektive einem *close reading* unterzogen und sich mit der Maria zugestandenen Machtfülle beschäftigt,[11] interessiert hier, wie der Text im Gattungswechsel von der Antiphon zum Gebet selbstreferentiell einen Diskurs um das rechte Beten und die adäquate Andachtshaltung entfaltet und dabei die Anrufungssituation in ein Kommunikations- und ‚Resonanzgeschehen'[12] überführt, in dem die Gottesmutter selbst das Wort ergreift. Darüber hinaus bietet der Beitrag eine Edition des bislang noch nicht herausgegebenen Textes. Dazu wird zunächst die Überlieferung der durch die Arbeit des Berliner Repertoriums erschlossenen Textzeugen skizziert, sodann das Gebet als Kommunikationsakt und Resonanzmoment perspektiviert, um anschließend die *Salve regina*-Paraphrase in den Blick zu nehmen. Zuletzt werden die Wahl der Leithandschrift begründet, deren Charakteristika erläutert und die Editionsprinzipien dargelegt, ehe die Textedition folgt.

1 Überlieferungssituation

Überliefert ist die Übertragung nach derzeitigem Kenntnisstand in drei Handschriften: Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Will II, 19.8°, fol. 48^r–61^r (Nü1), Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Cent. VII, 24, fol. 67^v–82^r (Nü2) sowie München, BSB, Cgm 4701, fol. 139^r–148^v (Mü).[13] Die aus jeweils zwei Faszikeln zusammengebundenen Nürnberger Handschriften datieren beide in die erste Hälfte des fünfzehnten

8 Vgl. den Eintrag in der Datenbank des Berliner Repertoriums, ID: 10577 (im Folgenden zitiert als BR).
9 Vgl. Kraß: Spielräume, S. 104.
10 Vgl. z. B. *Salve gegrüsset seystu aller engel frau*: BR 10114.
11 Cano Martín-Lara, S. 423–432.
12 Zum Terminus vgl. Rosa, bes. S. 281–298.
13 BR 10579; BR 10578; BR 10580.

Jahrhunderts und gehörten vormals dem Nürnberger Katharinenkloster.[14] Der erste Teil des Cod. Will II, 19.8°, der die Gebetsadaptation enthält, wurde dem Kloster durch Kunigunde Schreiberin († 1470) bei deren Eintritt im Jahr 1428 zugeführt.[15] Die Handschrift belegt die gegenseitige Durchdringung von liturgieerschließenden und zur *lectio privata* anleitenden Stücken in der Volkssprache, so enthält sie beispielsweise auch das Altarsakrament oder die Beichte flankierende Gebete.[16] Eng verwandt ist sie mit dem ersten Teil des zweiten Nürnberger Cod. Cent. VII, der ebenfalls *Bis gegrůsset kunigyn der baremherczikeit* überliefert. Mindestens sechs Gebete und Hymnenparaphrasen scheinen die Codices nürnbergischer Mundart gleichermaßen zu überliefern.[17]

Die Patrizierswitwe Kunigunde Schreiberin steuerte dem Nürnberger Dominikanerinnenkloster St. Katharina insgesamt 19 Bände ihrer privaten Bibliothek als ‚Mitgift' bei. Die Codices scheinen Karin Schneider zufolge „auf die persönliche Frömmigkeit der Besitzerin zugeschnitten" und teilweise hinsichtlich des angestrebten Ordenslebens ausgewählt und angeschafft worden zu sein.[18] Neben Andachtsliteratur in Form eines deutschen Psalters und von Gebetbüchern besaß sie deutsche Erbauungsliteratur, darunter beliebte Werke wie Marquards von Lindau Dekalogerklärung, Raimunds von Capua Katharinenvita oder Auszüge einer Verdeutschung von Heinrich Seuses *Horologium Sapientiae*. Darüber hinaus war sie offenbar an aktueller frömmigkeitstheologischer Literatur interessiert. Als ‚Neuerscheinung'[19] verfügte sie unter anderem über eine der ältesten überlieferten Handschriften der *24 goldenen Harfen* Johannes Niders, einer Bearbeitung der *Collationes Patrum* Johannes Cassianus' in Form einer Predigtsammlung. Es handelt sich um Niders einzigen volksprachlichen Traktat.[20] Der Dominikaner Johannes Nider wirkte bis 1429 als Prior des Nürnberger Pre-

14 Schneider: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, S. 296, 416.

15 Ebd., S. 416.

16 Für ausführliche Handschriftenbeschreibungen sei auf Karin Schneider verwiesen: Schneider: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, S. 296–305, 416–424; Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, S. 359–375.

17 Vgl. Schneider: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, S. 296–305, 416–424. Es handelt sich um die folgenden Texte im jeweils ersten Faszikel von Nü1 und Nü2: Nr. 11 (= Nr. 5, Nü2), Nr. 12 (= 6), Nr. 15 (= 15), Nr. 16 (= 16), Nr. 17 (= 17), Nr. 24 (= 19).

18 Schneider: Die Bibliothek, S. 77f.

19 Ebd., S. 77.

20 Schneider: Die Bibliothek, S. 77; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 44f. Bei der anderen aktuellen Schrift im Besitz der Schreiberin handelt es sich um eine Verdeutschung der *Spiritualis philosophia* des Ps.-Johannes von Kastl, deren lateinische Vorlage selbst erst um 1410 entstanden war (Schneider: Die Bibliothek, S. 77; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 45).

digerklosters und begleitete die Durchführung der Ordensreform in St. Katharina, zu deren Initiierung auch Kunigunde Schreiberin nicht unmaßgeblich beitrug.[21]

Ein erster 1396 unternommener Versuch der Reformierung des Katharinenklosters scheiterte am Widerstand gegen eine strenge Regelobservanz seitens der Schwestern selbst und der ihnen verbundenen Nürnberger Ratsmitglieder.[22] Der Präzedenzfall der Kunigunde Schreiberin dokumentiert eine veränderte Frömmigkeitshaltung des Nürnberger Patriziats: Die Bürgerswitwe gedachte, wie zuvor schon andere Nürnbergerinnen, in das observante elsässische Kloster Schönsteinbach einzutreten.[23] Um die Abwanderung ihres Reichtums zu verhindern, befürwortete der Nürnberger Rat die Durchsetzung der Ordensreform in St. Katharina, zu deren Umsetzung Schwestern des bereits reformierten Schönsteinbacher Konvents nach Nürnberg kamen.[24] Mit dem Vermögen der Schreiberin wurde die Reform denn auch finanziell unterstützt.[25] Das Katharinenkloster avancierte im Laufe der Jahre zu einem Vorbild der strengen Regelobservanz und zum führenden Reformzentrum in der Ordensprovinz Teutonia, dessen Schwestern bis 1513 weitere Dominikanerinnenklöster reformierten. Zentrale Inhalte der Reform waren die Wiederbelebung der Tischlesung und des Chorgebetes, die Klausur und die Aufgabe des Privateigentums, von der offenbar Literatur ausgenommen blieb, wie sich dem Inventar privater Bücher entnehmen lässt.[26]

Die Klosterreform führte wie in vielen anderen observanten Konventen zum Anwachsen des volkssprachlichen Buchbestandes und der Einrichtung von Skriptorien.[27] Die Bibliothek des Katharinenklosters war eine der größten deutschsprachigen Bibliotheken des Mittelalters, ihren Umfang schätzt Karin Schneider zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf 500–600 Bände.[28] Ein hoher Bedarf an volkssprachlicher Literatur erklärt sich einerseits aus der die *vita communis* stärkenden Tischlesung, die in St. Katharina vornehmlich auf Deutsch abgehalten wurde,[29] andererseits aus dem generell hohen Stellenwert,

---

21 Willing: Literatur und Ordensreform, S. 28; Schneider: Die Bibliothek, S. 77.
22 Willing: Literatur und Ordensreform, S. 15, 20; Steinke, S. 17–21.
23 Schneider: Die Bibliothek, S. 76; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 20; Steinke, S. 24.
24 Schneider: Die Bibliothek, S. 76; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 20; Steinke, S. 24.
25 Schneider: Die Bibliothek, S. 76; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 20; Steinke, S. 24.
26 Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. XXXIV; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 25, 57.
27 Williams-Krapp, S. 3f.
28 Schneider: Die Bibliothek, S. 71.
29 Willing: Die Bibliothek, S. XLI; Steinke, S. 31. Zur Tischlesung vgl. auch Hasebrink.

der Büchern und Lektüre, so auch der *lectio privata*, von den Reformern beigemessen wurde, und schließlich aus der Abwanderung von Codices aufgrund des Austausches zwischen reformierten Klöstern und solchen, in denen die Observanz mithilfe ausgewählter Nürnberger Schwestern erst noch durchgeführt werden sollte.[30] Im Sinne der ‚Wiener Schule' und von Reformern wie Johannes Nider sollten fromme Laien sowie Laienschwestern und -brüder durch geeignete (Übersetzungs-)Literatur in der Volkssprache mit frömmigkeitstheologischem Profil zur Selbstpastoration angeleitet werden.[31]

Den Lektiokatalogen des Klosters ist zu entnehmen, dass Texte aus zwei Handschriften der Kunigunde Schreiberin zur erbaulichen und unterweisenden Lesung im Refektorium genutzt wurden: E. XVI (=Nürnberg, Stadtbibl., Cod. IV, 37) und Codex E. XXIIII (=Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Cent. VI, 54).[32] Ersterer enthält unter anderem ein Epistolar und die Predigtpostille Hartwigs von Erfurt, die zur Tischlesung herangezogen wurden.[33] Dies fügt sich zur generellen Tendenz des Tischlesungsverzeichnisses, legendarische und Predigtliteratur sowie die lateinische Liturgie aufschließende Stücke zu bevorzugen.[34] Dagegen dienten die vornehmlich Gebete und Hymnenparaphrasen überliefernden Sammelhandschriften Nü1 und Nü2 nicht zur Lesung im Refektorium. Angesichts ihrer umfangreichen Büchermitgift, die nur von der Mitschwester Katharina Tucherin, die 1433 ins Kloster eintrat, übertroffen wurde,[35] ist festzuhalten, dass die Schreiberin von der Möglichkeit privaten Buchbesitzes nur zurückhaltenden Gebrauch machte: Lediglich zwei Bände verzeichnet das Inventar persönlicher Bücher in ihrem Besitz.[36] Die hier interessierende Handschrift Nü1 hatte die Bürgerswitwe in der Bibliothek allen Schwestern gleichermaßen zur Verfügung gestellt.

---

30 Steinke, S. 32; zum Stellenwert von Buch und Lesen in der Observanzbewegung vgl. Willing: Literatur und Ordensreform, S. 25–30. Das St. Galler Schwesternbuch, welches Briefe der Nürnberger Priorin dokumentiert, die aus der Ferne die St. Galler Schwestern zur Regelobservanz anleiten sollten, bezeugt ebenso die Bedeutung gemeinsamer und privater Lektüre bei den Nürnberger Dominikanerinnen (Vgl. z. B. Wil, Klosterarchiv St. Katharina, Schwesternbuch, fol. 166$^{r–v}$, 174^{r}; https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/kaw/SrBuch (29. September 2021); zum Schwesternbuch vgl. Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. CVf.)

31 Williams-Krapp, S. 12–15; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 27f.

32 Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. XLVIII, LXIf.

33 Mertens, S. 664; Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. XLVIII.

34 Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. LXV–LXIX.

35 Schneider: Die Bibliothek, S. 73.

36 MBK III/3, S. 585,25–36; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 57; Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina, S. XXXIII.

Anhand des Klostereintritts der Schreiberin lässt sich für den ersten Faszikel von Nü1 der *terminus ante quem* auf 1428 spezifizieren. Die Buchmeisterin des Katharinenklosters, Kunigunde Niklasin († 1457), begann 1455 mit der Inventarisierung der Bibliothek und vermerkte die Provenienz der katalogisierten Bücher. Unter der umfangreichen Signaturgruppe M, deren Codices Traktate, Predigten und Gebete enthalten, steht M. XIII (=Nü2) unter den Nachträgen von späterer Hand. Zu diesem Zeitpunkt hatte bereits Klara Keiperin nach dem Tod der Niklasin das Amt der Buchmeisterin übernommen. N. XV (=Nü1) wurde dagegen noch von Kunigunde Niklasin selbst katalogisiert.[37] Entsprechend stammen auch die Inhaltsangaben am Anfang der Codices von der Hand der Niklasin (Nü1) bzw. der Keiperin (Nü2).[38] Aufgrund der späteren Katalogisierung von Nü2 und der Übereinstimmung in mindestens sechs Andachtstexten scheint die Annahme naheliegend, dass Nü1 als Vorlage für Nü2 diente. Letztere Handschrift müsste dann im Skriptorium von St. Katharina angefertigt worden sein, was angesichts der Tatsache, dass der Großteil des bis Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts vorhandenen Buchbestandes im Klosterskriptorium verfertigt wurde, nicht verwunderlich wäre.[39] Andererseits könnte die Katalogisierung von Nü2 auch nur durch den Tod der Niklasin unterbrochen worden sein, zumal Nü1, Nü2 und Mü Binde- und Trennfehler aufweisen,[40] die jeweils zwei der drei Handschriften zueinander stellen, sodass Nü1 nicht letztgültig als Vorlage von Nü2 bestimmt werden kann und entsprechend die Möglichkeit der Existenz einer weiteren Handschrift, die sowohl als Vorlage von Nü1 als auch Nü2 fungierte, erwogen werden muss. Diese Möglichkeit wird auch durch Fehler in Nü1 und Nü2, die auf Vorlagenmängel hinweisen, nahegelegt.[41] Deutlich ist jedoch, dass es sich bei Nü1 und deren Texten nicht um eine genuin für die klösterliche Lektüre angelegte Sammelhandschrift handelt, sondern eine ursprünglich für die private Erbauungslektüre einer „religiös überdurchschnittlich interessierten"[42] Bürgersfrau bestimmte Handschrift, die erst durch den Klostereintritt der

---

37 MBK III/3, S. 626,23–25 und Anm. zu Z. 10; Willing: Literatur und Ordensreform, S. 36f. Die Signaturgruppe N enthält ebenso wie M ein Konglomerat aus Traktat-, Predigt- und Gebetsliteratur.

38 Schneider: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, S. 296, 416.

39 Willing: Literatur und Ordensreform, S. 49.

40 z. B. *volharrenden* Nü1, *beharrenden* Mü, *verzweiffelten* Nü2; *aber* Nü2 Mü, *oder* Nü1; *noch eigenwillig* Nü1 Nü2, *nach aygem willen* Mü (s. u., Kap. 5). Für weitere Lesarten sei auf den Apparat der Edition verwiesen.

41 *anficht* Mü, *ansicht* Nü1 Nü2; *deiner frölichen gegenwürtikait* Mü, *deinen vrolichen wegenwert* Nü1, *deinem frölichen gegenwurff* Nü2 (s. u., Kap. 5).

42 Steinke, S. 24.

Besitzerin in der Klosterbibliothek inventarisiert und in deren Skriptorium möglicherweise auch kopiert wurde.

Der erste Faszikel von Nü2 wurde wohl erst im Zuge der Bibliothekskatalogisierung ab 1455 mit dem zweiten Teil der Handschrift zusammengebunden, wie es für eine Vielzahl der unter der Signatur M oder N inventarisierten Codices der Fall zu sein scheint. Vor allem in diesen Signaturgruppen sind Handschriften aus mehreren Teilbänden vereinigt worden. Die insbesondere von Kunigunde Niklasin vorgenommenen Provenienzvermerke zu den einzelnen Teilbänden lassen darauf schließen, dass die Zusammenbindung im Vorfeld der Katalogisierung stattfand, die Vorbesitzer:innen der einzelnen Teile der Buchmeisterin aber noch immer bekannt waren.[43] Entsprechend ist Arrate Canos Hinweis auf die Vorbesitzer:innen der Handschrift dahingehend zu präzisieren, dass die sich auf Wilhelm Rümlin oder dessen Witwe beziehenden Eigentumsvermerke im zweiten Teil der Handschrift zu finden sind, der zudem auf fol. 354^{v} auf 1437 datiert ist.[44] Dies betrifft aber nicht den hier interessierenden ersten Faszikel von Nü2.

Die Papierhandschrift Cgm 4701 (Mü) in mittelbairischer Schreibsprache ist Karin Schneider zufolge im dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und reiht sich in die 27 Handschriften und 14 Inkunabeln umfassende, eigens für die Laienbrüder des Benediktinerklosters St. Emmeran angelegte Buchsammlung ein.[45] Das Regensburger Kloster hatte sich der vom oberpfälzischen Benediktinerkloster Kastl ausgehenden Observanz angeschlossen. Der von fünf Händen geschriebene Codex enthält liturgische und liturgiebegleitende Stücke in der Volkssprache aus Brevier, Stunden- und Privatgebetbuch.[46] Andreas Erhard erkennt in Zusammenstellung und Profil der Texte die Tendenz, den Laienbrüdern die Verinnerlichung des Heilsgeschehens sowie den verstehenden Nachvollzug der Liturgie zu ermöglichen.[47] Verbindungen des Katharinenklosters nach Regensburg lassen sich in der Aussendung Nürnberger Reformschwestern in das Dominikanerinnenkloster Hl. Kreuz 1483 feststellen, das auch Bücher aus St. Katharina erhielt; ein Verleih von Nü1 und Nü2 ist aber

---

43 Willing: Literatur und Ordensreform, S. 37.
44 Cano Martín-Lara, S. 420. Zum Zeitpunkt der Abfassung des Artikels war lediglich Nü2 bekannt. Die derzeit ermittelten Textzeugen konnten im Rahmen der Arbeit des Berliner Repertoriums erschlossen werden (siehe auch Wegener: Aneignungsformen, S. 229f. mit Anm. 24).
45 Erhard, S. 291f.
46 Ebd., S. 294.
47 Ebd., S. 311f., 313.

nicht dokumentiert.[48] Auf welchem Wege die Vorlage von Cgm 4701 nach St. Emmeram kam, ist nicht zu ermitteln; sollte der Archetyp aber aus Nürnberg stammen, ist eine Vermittlung durch die Nürnberger Benediktiner denkbar.[49]

2 Das Gebet als Kommunikations- und Resonanzgeschehen

Alle drei Textzeugen weisen die Prosaparaphrase in einer rubrizierten Überschrift als *andechtigs gebett* aus. Aus etymologischer Perspektive ist das deutsche Wort ‚Gebet' (ahd. *gibët*) wie das Verbum *beten* eine Ableitung zu *bitten*. Das Bedeutungsspektrum der ahd. Wörter *bitten* und *beiten*, die stammverwandt mit dem griechischem *peítho* sind, reicht von ‚erbitten' über ‚überreden' bis hin zu ‚gebieten' und ‚fordern' und verweist bereits auf den ambivalenten Charakter des Begriffes.[50] Rainer Flasche definiert aus religionswissenschaftlichem Blickwinkel das Gebet

> im weitesten Sinne als verbale Kommunikation mit einer wie auch immer gearteten Unverfügbarkeit […]. Gebet ist damit ein Interaktionsritual, das man rein formal als die verbale Hinwendung des Menschen zu eben dieser Unverfügbarkeit fassen kann.[51]

Flasche umgeht damit das Problem einer Fixierung auf monoreligiöse und monotheistische Erklärungsansätze, die in der Tradition der Offenbarungsreligionen von einem personalen Ich-Du-Verhältnis und einem Zustand des Angerufenseins von Gott ausgehen.[52] Ähnlich kann auch der Soziologe Hartmut Rosa auf der Prämisse, dass Gott im religiösen Bewusstsein als Vorstellung einer antwortenden Welt begreifbar ist,[53] davon ausgehen, dass das Gebet „auf die Herstellung einer ‚Tiefenresonanz' in Form eines hörenden und antwortenden

---

48 Willing: Literatur und Klosterreform, S. 21f., 29, 57; Willing: Die Bibliothek des Klosters St. Katharina zu Nürnberg, S. LXXXV–LXXXVIII.

49 Neben der Provenienz scheinen genderspezifische Formulierungen auf ein intendiertes männliches Publikum des Münchener Textzeugen hinzuweisen. Adressieren die Nürnberger Handschriften beide grammatischen Geschlechter gleichermaßen (*monchen und klosterfrawen*, *dy witber und wytbyn*), wählt Cgm 4701 jeweils nur eine Form (*der gaistlichen*, *die witwen*) (s. u., S. 116 Apparateintrag zu Z. 13, 120 Apparateintrag zu Z. 9).

50 Flasche, S. 457.

51 Ebd., S. 461; vgl. auch Angenendt, S. 532.

52 Flasche, S. 459f.

53 Rosa, S. 435, 298.

Redens (und Handelns) hin angelegt ist“.[54] Mit Buber sieht Rosa die „existentielle Antwortbedürftigkeit des Menschen“ und das „Versprechen ihrer potentiellen Erfüllung“ als Kern der Religiosität.[55] Rosa versteht ‚Resonanz‘ nicht als einen Gefühlszustand, sondern als einen Modus der Weltbeziehung, „in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren“ (‚Anverwandlung‘), als menschliches Grundbedürfnis und als Fähigkeit.[56] Arbeit, Familie, Kunst, Religion oder Kultur gelten ihm als moderne Resonanzräume. Dabei gestaltet sich ein Resonanzgeschehen nicht als bloße Echo- oder Antwortbeziehung, sondern ihm ist immer ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit inhärent.[57] Resonanz ist somit kein Spiegelungsverhältnis oder bloße Repetition, vielmehr setzt sie voraus, dass beide Pole (Subjekt und Weltausschnitt) mit eigener Stimme sprechen, sodass eine ‚Antwort‘ auch ausbleiben kann.[58] Momente der Resonanzerfahrung sind gewissermaßen von einem „Heilsversprechen“ erfüllt in dem Sinne, dass sie die „Ahnung einer tiefen Verbundenheit“[59] aufscheinen lassen, ohne die dazwischenliegenden Formen der Fremdheit und Unverfügbarkeit zu beseitigen. Sie ist mithin „das Aufblitzen der Hoffnung auf Anverwandlung und Antwort in einer schweigenden Welt“.[60] Dem gegenüber steht die ‚Entfremdung‘ als „Beziehung der Beziehungslosigkeit“, wie Rosa in Anschluss an Rahel Jaeggi formuliert.[61] Die Welt, ihre Dinge und die Menschen sagen dem Subjekt nichts mehr (‚Indifferenz‘) und stehen ihm stumm oder bedrohlich gegenüber (‚Repulsion‘), sodass deren ‚Anverwandlung‘ misslingt.[62]

54 Ebd., S. 441.
55 Ebd., S. 446.
56 Ebd., S. 288, 312.
57 Ebd., S. 294f., 298.
58 Ebd., S. 295, 317.
59 Ebd., S. 317.
60 Ebd., S. 321.
61 Ebd., S. 305, 316.
62 Ebd., S. 305f.

3 *Bis gegruͤsset kunigyn der baremherczikeit*

Ähnlich wie das *Salve regina* folgt *Bis gegruͤsset kunigyn der baremherczikeit* grob der Grundstruktur des liturgischen Gebetes von Anaklese (lobpreisender Ausruf des Gottesnamens), Anamnese (Gedenken der Heilstaten) und Epiklese bzw. Interzessionen (nachfolgende Bitte).[63] Die proleptische Qualität eines Bittgebetes, das auf Zukünftiges zielt, oder des *Salve regina* selbst, welches Maria in ihrer himmlischen Entrücktheit perspektiviert,[64] wird in der Adaptation in eine präsentische „face-to-face“[65]-Kommunikation überführt. Die Vergegenwärtigung Gottvaters, Jesu Christi, der *communio sanctorum* oder Marias ist nichts Unübliches: Die Memorial- und Imaginationsleistung des Gebetsvorgangs, der die Heilsgeschichte aktualisiert oder beispielsweise mittels Wiederholungen und Dingallegorese einen imaginären Blumenkranz für Heilige oder Maria flicht, hat Thomas Lentes für die Gebetbücher aus dem Dominikanerinnenkloster St. Nikolaus in undis herausgearbeitet.[66] Gleichwohl ist die Integration der verbalen Antwort der adressierten Gottesmutter in das Gebet selbst markant. Das *Salve regina* dient solchermaßen als „dramatic script“,[67] das eine Auseinandersetzung um die rechte Andachtshaltung stimuliert. Die Prosaparaphrase weist eine erkennbare Dramaturgie auf: Der extensive Lobpreis Marias und ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung leitet in ein Bittgebet über, um nach den Zurechtweisungen und Forderungen seitens der Gottesmutter in eine Kombination aus Selbstanklage,[68] Bekenntnis und abschließender Bitte überzugehen. Die Thematisierung des rechten Betens erfolgt bereits in der ersten Anrufungspassage durch das kollektive ‚Wir‘ mit den Worten*: Irwirb uns das leben der gnad, dy susekeit des gebetes* (s. u., S. 117,2).

Im Text findet ein mehrmaliger Sprecherwechsel statt. Inquit-Formeln in der zweiten Person Singular markieren jeweils den Wechsel und antizipieren bereits die Abwendung der Gottesmutter, so z. B. mit den Worten: *Awe, du scharfe streferyn, was hoͤre wir von dir?*[69] Arrate Cano hat herausgearbeitet, dass in *Bis gegruͤsset kunigyn der baremherczikeit* das Konzept der ‚nahen Gnade‘, wie

63 Meyer, Sp. 592.
64 Vgl. hierzu auch Wegener: Transformation und Destruktion, S. 401.
65 Lentes, S. 11.
66 Ebd., S. 21ff., 465ff.
67 Largier, S. 66.
68 Aber auch Selbstmitleid aufgrund der erbsündigen Verfasstheit durch die Urmutter Eva schwingt mit.
69 S. u., S. 117,4.

es Berndt Hamm für das Spätmittelalter beschreibt, kollabiert.[70] Zwar wird Maria noch als *mediatrix* adressiert, die, mit einer umfassenden Machtfülle ausgestattet, als Heilsmittlerin vor Christus und Gottvater auftreten könnte,[71] gleichzeitig werden aber die damit verbundenen Hoffnungen des kollektiven ‚Wir' durch die Gottesmutter selbst zurückgewiesen, die auf die insuffiziente Lebensführung der Gläubigen abhebt. Eine ähnliche Konfiguration begegnet im ‚Münchener' (1510) und im ‚Luzerner Weltgerichtsspiel' (vor 1549). Dort wenden sich die Verdammten des Jüngsten Gerichtes mit einem *Salve regina* bzw. dessen Versglossierung an Maria.[72] Die Gottesmutter tritt daraufhin im Sinne einer *advocata nostra* als Interzessorin vor ihrem Sohn auf. Doch wird ihre Fürbitte von Christus abgewiesen, da sich die *maledicti* nicht schon zu Lebzeiten auf ihn und Maria besonnen haben.

In der vorliegenden Gebetsadaptation schlägt Maria selbst die Bitten der Gläubigen aus und begründet dies vor allem vor dem Hintergrund einer Diskrepanz von innerer und äußerer Haltung, von Wort und Werk der Gläubigen:

> Ich schol fůr euch sprechen vor den strengen richtter und ir seit nicht gancz rechtfertig in ewer gewisen. Ir wert von ynnen gestrafet und irkennet euch selber nicht. Was schol ich mit euch thün?[73]

Entsprechend heißt es an anderen Stellen: *Ir kuntt mich wol anruͤfen*, *aber ir pessert ewer leben nicht*; *Ir kuͤnt wol guͤt wort machen, aber ewer werck sein klain*; *Ir gebt euch zu auszwendiger uͤbung des leibes und lat dy ynner uͤbung vallen. Wye moget ir hitczige lieb han in andern guͤten wercken?*[74] oder

> Ir begert gro̊sz lon und ůbet euch gar krenglich in geistlicher ůbung. Ir beicht neur ůberhyn. Den kern po̊ser gedånken, begird, lost, argwendikeit und falsche ůrtaill verschweigt ir und acht ir nit.[75]

Hieraus lässt sich zweierlei ableiten: Zum einen verbürgt die Autorität und Dignität des *Salve regina*, das laut des Dominikaners Humbertus de Romanis von Maria selbst offenbart worden sein soll,[76] nicht mehr allein die Bereitschaft der Gottesmutter zur barmherzigen Zuwendung. Zum anderen geht mit der Privile-

---

70 Cano Martín-Lara, S. 423–432; vgl. Hamm: Medialität.
71 Zur Gnadenmittlerschaft Marias vgl. auch Kiening, S. 12.
72 Schulze.
73 S. u. S. 119,3–5.
74 S. u. S 117,4f.; 117,26f.; 118,1–3.
75 S. u. 118,27–119,3.
76 Lentes, S. 34.

gierung des Werkes sowie der inneren Haltung und *devotio* über das Wort eine implizite Kritik an veräußerlichten, quasi mechanischen Andachtsformen einher, was angesichts der Virulenz von Formen der ‚gezählten Frömmigkeit' im Spätmittelalter bemerkenswert ist.[77] Maria verweist mehrfach auf die insuffiziente innere Haltung der Betenden. Anstatt *gůt wort* zu machen und *auszwendiger ůbung des leibes* (117,27; 118,1f.) führt sie alternative Andachtspraktiken an, welche die Betenden zu vernachlässigen scheinen. Das sind Passionsbetrachtungen und damit verbunden die Meditation über die *compassio Mariae*, eine aufrichtige Beichte, Reue und Zerknirschung des Herzens sowie die *imitatio Christi* und hier ebenso die *imitatio Mariae*.[78] Markant ist dabei zudem, dass die Fürbitte für Dritte zurückgewiesen wird. Maria entgegnet: *Ir bit vor ander und vergest ewer selbs* (120,17f.).

Trotz dieser Zurechtweisungen, die sich gegen formalisierte Gebets- und Andachtspraktiken zu richten scheinen, ist die sprachliche Konstanz der Anrufenden auffällig. Sie adressieren die Gottesmutter in überwiegend parataktischen Reihen preisender Anreden, akkumulieren traditionelle Epitheta und rufen so den Eindruck des Eklektischen hervor.[79] Es findet eine regelrechte *amplificatio* des *Salve regina* statt. Im Dialog mit Maria wird die Effektivität und Wirksamkeit solcher ‚Beschwörungsformeln' implizit in Frage gestellt. Mithin kann das Lesegebet als Selbsterweis einer überbordenden verbalen Insuffizienz gelesen werden, die nicht die Anverwandlung von Gnade erreichen kann und letztlich in die Aporie führt: Der erhebliche rhetorische Aufwand, der eine Zuwendung der Gottesmutter herbeiführen soll, geht letztlich mit deren Abwendung einher. Die Dignität des *Salve regina* im Besonderen, aber auch die Autorität der Liturgie im Allgemeinen wird solchermaßen untergraben. Es heißt: *Ir horet vil lesen und predigen. Ir regiert, lebet und strafet euch wenig darnach* (120,21f.). Der Liturgie und den liturgischen Texten kommt damit nicht ein Wert an sich zu; neben die *cognitio* und *devotio* tritt die richtige praktische Aneignung und Umsetzung.[80] Theorie und Praxis treten so in ein Bedingungsverhältnis.

Dabei wird das Sender-Empfänger-Modell der Gebetssituation in eine Schleife überführt. Die Betenden werden ihrereseits durch das eigene Gebet

77 Zur gezählten Frömmigkeit aber auch der simultan an ihr geäußerten Vorbehalte: Angenendt/Lentes; Lentes, S. 498–505.

78 *Ir betracht nit altag meines lieben sunes leiden, leben und meyne můterlichen mitleidungen.* (S. u. S. 118,26f.).

79 Vgl. zu diesem exaltierten Marienpreis auch Cano Martín-Lara, S. 427.

80 Zu *devotio* und *cognitio* vgl. Lentes, S. 35f.

adressiert. In der performativen Sprechsituation oder dem Lesen des Textes werden die Stimmen der Betenden und Marias überblendet.[81] Damit kommt es aus systemtheoretischer Perspektive zu einem „jener ‚strange loops', die Douglas Hofstadter beschreibt als: ‚something in the system acts on the system as if it were outside'".[82] Oder um diesen Sachverhalt mit Hartmut Rosas Resonanzbegriff zu fassen: Die Betenden richten sich gleichermaßen nach außen und nach innen. „Der Betende schließt die Augen und wendet sich nach innen, adressiert jedoch zugleich ein Draußen mit dem Ziel, eine intensive Verbindung zwischen beiden spürbar werden zu lassen."[83] Indem die Betenden mit der Stimme Marias sich selbst adressieren, kann es im vorliegenden Lesegebet zu jenem Konnex von Introspektion, Selbstbeobachtung und -evaluation bei gleichzeitiger Abwendung und Distanzierung von sich selbst kommen, was einem expliziten Gebetsanliegen entspricht: *daz wir vernuftig werden in unser eygen erkentnůsz*.[84] Der Distanznahme korrespondiert eine Form der Selbstreferentialität: Der Text ist als Kommentar auf das rechte Beten und die Marienantiphon selbst verstehbar.

Geht man von Rainer Flasches Definition des Gebets als einer verbalen Kommunikation mit einer Unverfügbarkeit aus, so lässt sich für das vorliegende Gebet festhalten, dass Maria zwar als Kommunikationspartnerin greifbar wird, gleichzeitig aber auch ihre Zuwendung versagt. So kann es zur markanten Ambivalenz und Paradoxie kommen, dass mit der personalen Zuwendung hier eine Abwendung einhergeht. Nähert man sich dem mit Rosas Resonanztheorie, lässt Marias Rolle in der Gebetsparaphrase einerseits auf eine ‚Entfremdungsbeziehung' schließen: Der Antwortbedürftigkeit der Gläubigen, die im Anschluss an das *Salve regina* artikuliert wird (*Eya darumb, unser vorsprecheryn, dein barmherczigen augen zw uns kere und wende*)[85] steht die repulsive, abweisende Haltung der Gottesmutter gegenüber. Andererseits wird der Text als literarische Inszenierung eines Resonanzmomentes fassbar, da Maria in ein Antwortver-

81 Vgl. Cano Martín-Lara, S. 432.

82 Luhmann: Gesellschaftsstruktur, S. 313f. Die immanente Annahme der Transzendenz basiert auf der Prämisse eines Bezugspunktes außerhalb der Welt. Durch den Code Immanenz/Transzendenz wird die Welt dupliziert, indem sie als von ‚innen gesehen' und von ‚außen gesehen' vorgestellt, gleichzeitig aber als nur einmal vorhanden vorausgesetzt wird. Der Transzendenzbezug führt zu einer Selbstbeobachtung der Immanenz als weltimmanent. Insofern besteht ein Übergewicht zur linken Codeseite hin, weil die Duplikation der Welt immer wieder in die Immanenz zurückläuft (vgl. Luhmann/Fuchs, S. 24).

83 Rosa, S. 441.

84 S. u., S. 117,21.

85 S. u., S. 118,22f.

hältnis mit den Sprechenden tritt und nicht vor deren mahnendem Anruf verstummt oder diesen mit Indifferenz gegenübersteht. Akzeptiert man zudem die Prämisse, dass jeder Resonanzverfahrung ein Moment des Widerspruchs und der Unverfügbarkeit inhärent ist, weil diese Widerständigkeit das Resonanzerlebnis allererst ermöglicht, lässt sich Marias Verhalten als *scharfe streferyn* in der von Rosa beschriebenen Dialektik von Resonanz und Entfremdung perspektivieren.[86] Marias Reaktion ist solchermaßen als ‚echte Antwort' gestaltet, weil sie nicht der Logik einer ‚Zweiseitigkeitsformel' (*Do ut des*) folgt,[87] mithin nicht antizipierbar ist. Insofern ist die Gebetsadaptation auch als Antwort auf die Frage lesbar, wie es sich rechtfertigen lässt, dass Maria selbst spricht und ihr eine Stimme verliehen wird; affirmative Gnadenworte, die die Betenden in ihrem Andachtsverhalten bestätigen, erscheinen nicht als Option, um eine verinnerlichte Frömmigkeit zu befördern. Damit reflektiert und dokumentiert das Gebet in nuce eine generell beobachtbare Tendenz zunehmender Verinnerlichung in den Andachtspraktiken des ausgehenden Mittelalters hin zur frühen Neuzeit.[88]

4 Schluss

Die dialogisch gestaltete Gebetsadaptation *Bis gegrůsset kunigyn der baremherczikeit* lässt nicht nur eine mit umfänglichen Machtbefugnissen als Richterin inszenierte Maria zu Wort kommen, sondern verhandelt auch selbstreferentiell die Form rechten Betens und der adäquaten Andachtshaltung. Veräußerlichte, quasi formalisierte Frömmigkeitshaltungen werden zugunsten „einer konsequenten Lebensheiligung"[89] zurückgewiesen. Die überbordende Sprache der Prosaparaphrase wird damit ad absurdum geführt. Weder der extensive Preis noch der Vollzug der Liturgie scheinen a priori Gnade erwerben zu können, sondern erst die richtige Gesinnung. Fasst man das inszenierte Gebetsgeschehen als Kommunikationsakt und Resonanzmoment auf, ist ein Oszillieren Marias zwischen den Polen der Unverfügbarkeit und persönlichen Zuwendung erkennbar. Indem sich die Betenden mit der Stimme der Gottesmutter adressieren, beobachten und beurteilen sie sich selbst. Möglicherweise ist das Gebet

86 Rosa, S. 316–328.
87 Vgl. Hamm: Medialität, S. 26; Hamm: Religiosität im späten Mittelalter, S. 294; Cano Martín-Lara, S. 430.
88 Vgl. auch Lentes, S. 55.
89 Cano Martín-Lara, S. 430.

damit auch an den observanten Diskurs um mystische Erlebnisse und die ‚Unterscheidung der Geister', der im Spätmittelalter im Kontext der Ordensreformbewegungen Eingang in die Volkssprache findet, anschließbar. Es geht um die Selbstüberprüfung: dort der inneren Eingebungen nach ihrem göttlichen, natürlichen oder teuflischen Ursprung, hier der adäquaten Andachtshaltung. So werden im volkssprachlichen Unterscheidungsdiskurs Techniken der Selbstbeobachtung an die Hand gegeben.[90] Dem korrespondiert ebenfalls die sowohl in den Unterscheidungstraktaten als auch im vorliegenden Gebet begegnende Empfehlung, sich der Obhut eines Beichtvaters anzuvertrauen: *Ir volget und dynet dem fleische mer wen dem gaiste, den teufelischen eyngebungen mer wen dem heyligen geiste. Ir furcht und wolt mer wolgefallen den leuten und der werlt den got und eurm peichtigern* (117,27–30). Die im Kontext der dominikanischen und benediktinischen Observanz stehenden Textzeugen scheinen der Selbstpastoration von Laien, Laienschwestern und -brüdern in der *lectio privata* gedient und deren Einübung in eine adäquate verinnerlichte Frömmigkeitshaltung begleitet zu haben.

5 Wahl und Charakteristika der Leithandschrift

Zunächst ist festzuhalten, dass alle drei Handschriften ähnlich solide, gut lesbare Texte überliefern. Der jüngste Überlieferungsträger Mü erweist sich durch Korrekturen und fünf Homoioteleuton-Fehler als qualitativ minimal schlechterer Kandidat.[91] Die beiden Nürnberger Textzeugen stehen sich hinsichtlich des Alters, Sprachstandes und Entstehungskontextes nahe. Durch Binde- und Trennfehler in Nü1, Nü2 und Mü,[92] stellen sich jeweils zwei der drei Handschriften zueinander, sodass keine der Handschriften als Vorlage der anderen identifiziert werden kann. Auch Fehler in Nü1 und Nü2 legen Mängel einer gemein-

90 Zur volkssprachlichen Traktatliteratur zur ‚Unterscheidung der Geister' vgl. Wegener: Anthologie zur „Unterscheidung der Geister". Zur kritischen Haltung gegenüber Frauenmystik (im dominikanischen Kontext) siehe Williams/Williams-Krapp.

91 Beim ersten Augensprung *Eya* [...] *dyemůtiklich* scheint das Ableitungsmorphem *-iklich* des Adjektivs *ewiklich* Anlass zum Zeilensprung gegeben zu haben, ähnliches gilt für die feminine Form auf *-in* der Substantive *vorsprecherin* und *mittlerin* (siehe unten S. 116,23; 119,10f.).

92 z. B. *volharrenden* Nü1, *beharrenden* Mü, *verzweiffelten* Nü2; *aber* Nü2 Mü, *oder* Nü1; *noch eigenwillig* Nü1 Nü2, *nach aygem willen* Mü (s. u., S. 116,20; 117,5.27; 117,22). Für weitere Lesarten sei auf den Apparat der Edition verwiesen.

samen Vorlage nahe.[93] Da sich Nü1 präziser datieren lässt und im Vergleich zu Nü2 weniger Emendationen auf graphematischer Ebene sowie hinsichtlich syntaktisch notwendiger Einzelworte nötig sind, ist die Wahl der Leithandschrift zugunsten von Nü1 ausgefallen. Darüber hinaus weist Nü2 einen Augensprung auf, wobei auch für Nü1 ein sinnentstellender Textausfall festzustellen ist, der nach Nü2 und Mü emendiert werden musste.[94]

Hier können nicht alle Eigenheiten der Leithandschrift hervorgehoben werden, verwiesen sei jedoch auf folgende Charakteristika: Für Nü1 ist der für das Spätbairische feststellbare Schwund von ‚-en' nach Nasalen sichtbar (z. B. *mit vil verdyn*), der nicht emendiert wird.[95] Eine Alternanz ist auch in der auslautenden druckschwachen Silbe der 1. Pers. Pl. der Verben, vor allem bei vorangestelltem oder nachfolgendem ‚wir' der Fall:[96] *so ruffe wir*, *klage wir*, *wir seh* neben *wir weyneten*, *wir mercken*, *wir betrachten*. Darüber hinaus ist die insbesondere für das Ostmitteldeutsche belegbare Variation von ‚n' und ‚m' der Artikel (*den*/*dem*) und Pronomina (*dysen*/*dysem*) für Nü1 mit einer Präferenz für die ‚n'-Form im Vergleich zu Nü2 und Mü feststellbar, in die ebenfalls nicht emendatorisch eingegriffen wird, wenngleich dies ausdrucksseitig zur Identität von Dat. Sg. Mask. und Akk. Sg. führt.[97] Dies ist besonders für Fügungen mit Präposition beobachtbar: *mit allen lobediͤnst*, *ver von den ewigen vaterlant*, *vor den strengen richtter*. Die Schreibweise von Nü1 und Mü ist hier jeweils im Lesartenapparat dokumentiert.

6 Editionsprinzipien

Der edierte Text gibt den Wortlaut der Leithandschrift wieder, solange diese einen sinnvollen Text bietet. Die Schreibweise der Leithandschrift wird weitgehend übernommen, allerdings wird Schaft-ſ als rundes ‚s' gesetzt, ‚i/j' sowie ‚u/v' nach dem Lautwert ausgeglichen und das vokalische ‚w' vor Konsonanten als ‚u' wiedergegeben. Darüber hinaus sind Abbreviaturen (Nasalstriche, ‚er'-

93 *anficht* Mü, *ansicht* Nü1 Nü2; *deiner frölichen gegenwürtikait* Mü, *deinen vrolichen wegenwert* Nü1, *deinem frölichen gegenwurff* Nü2 (s. u., S. 118,19; 122,4).

94 Es handelt sich um die Passage: [...] *die junckfrawen behuͤte, die hantwerckleut* [...] (siehe unten S. 120,10).

95 Hermann, § E 27, S. 38,13; Wegera, § L 62, S. 141.

96 Reichmann/Wegera, § L 62, S. 141.

97 Reichmann/Wegera, § L 62, S. 140; Solms/Wegera, S. § M 60, S. 210.

Haken) aufgelöst. Zugunsten der Einheitlichkeit werden Satzanfänge und Personennamen groß-, alle anderen Wörter kleingeschrieben.

Zusammen- und Getrenntschreibung folgen zumeist der Leithandschrift. Verbalpräfixe sowie Präpositionen als Präfixoide von Verben werden konsequent dem Verb angeschlossen. Zudem werden ‚eigentliche' Komposita (*hantwerckleut*) zusammengeschrieben.

Der Editionstext wird nach modernen Rechtschreibkonventionen interpungiert. Direkte Rede wird in doppelte Anführungszeichen gesetzt. Sinneinheiten des Textes werden durch Absätze markiert. Die Gliederung orientiert sich in erster Linie an der semantischen Struktur des Textes. Bei unklaren semantischen und syntaktischen Zusammenhängen werden die Interpunktion bzw. die Strukturierungsmerkmale der Leithandschrift berücksichtigt. Innerhalb des Editionstextes werden diese jedoch nicht dokumentiert. Initialen, die einen Absatz in der Leithandschrift einleiten, sind im Editionstext als fette Majuskeln abgebildet. Hervorhebungen durch Unterstreichung folgen der Leithandschrift.

Es wird so selten wie möglich korrigierend in den Text der Leithandschrift eingegriffen. Emendationen sind kursiv gesetzt. Sie beschränken sich überwiegend auf grammatische, syntaktische und lexikalische Fehler. Der Lesartenapparat dokumentiert grammatikalische und semantische Varianten (Wortaustausch, Umstellungen, Auslassungen, Hinzufügungen) sowie Fehler. Bei Emendationen im Editionstext wird zuerst die stützende Lesart angegeben, danach folgt die Variante der Leithandschrift. Weitgehend unberücksichtigt bleiben regionalsprachliche und graphematische Varianzen. Daneben finden unterschiedliche Adverbendungen keine Berücksichtigung (‚-e'/‚-en'). Abweichende Nutzung des satzabschließenden Kürzels ‚etc.' wird nur dann dokumentiert, wenn diese mit einer semantischen Varianz einhergeht, zum Beispiel wenn Text ausfällt und ‚etc.' an dessen Stelle tritt. Nur text- und überlieferungsgeschichtlich relevante Korrekturen in Form von Ergänzungen und Tilgungen in den Handschriften werden in den Apparat aufgenommen. Dagegen werden korrigierte Wortdoppelungen, die Tilgung einzelner Buchstaben und von Wörtern, die im Anschluss nochmals neu geschrieben wurden, nicht berücksichtigt. Die Lesarten folgen der Schreibweise in den Handschriften, allerdings werden Schaft-ſ durch rundes ‚s' sowie ‚y' und ‚w' ohne Trema wiedergegeben sowie Abbreviaturen aufgelöst.

7 Edition

Bis gegrůͤsset kunigyn der baremherczikeit

Ein andechtigs gebett uber das Salve etc.

Bis gegrůͤsset kunigyn der baremherczikeit, daz leben, sůͤsikeit und unser hoffenung, bisz gegrůͤsset. O du allerseligste jungkfraw und můͤter unsers irlosers, der hoen dreyfalt ain rayner spigel, du sunderliche tochter des ewigen vaters, du ymmer auszirwelte sponsz des heyligen geistes, bis heut von uns also ofte gegrusset, also vil stern, creaturen, l*au*b und gras, gris und tropfen in dem firmament [48v] und auff erden in dem mere seynt. Du pist dy künigyn aller eren, ein herliche fraw aller engel, eyn glaub der patriarchen, ein hofnung der warheit der propheten, ein hitzige begird aller auserwelten der alten ee, der gerechten kron, der unschuldigen lautrikeit, der aposteln liebe, der ewangelisten buch, der junger zucht, sterk und gesigung, der martrer ein trew, der prelaten kunst, der lerer vestikeit und trost, der einsydel ein regel und [49r] ebenpild monchen und klosterfrawen, der pilgryn enthaltung, der jungkfrawen keuscheit, der witben maistrey, der elichen lon, der sunder versuneryn, der pusser bestetigung, ein gedult der leider, ein rue der arbeter, der harrenden beczalung, got*es* dyner und erer belonung, ein f*or*m aller volkumenden, ein zirheit der werlt, des fegfewers rauberin, der hellen gebiterin, ein freud aller seligen. O du barmherczige keyserin, du pist ein leben der an[49v]heber, ein sůͤsekeit der zunemer und ein hofnung der volharrenden.

Bis gegrust mit allen lobediͤnst und erewiͤrdikeit. Daz dir ye in hymel und erden irboten ist, daz opfer wir deiner můͤterlichen trew in lob heute und ewiklich. Eya, beraite iͤrhoͤreryn aller, dy dein dyemůͤtiklich begeren, hilf uns, dich altag andachtiklich *zu* grůͤssen, daz wir deyn gnad behalten.

---

1 gepett von von vnser frawen *Mü.* etc.] regina misericordie *Mü.* **2** parmczikeit *Mü.* des lebens *Mü.* **4** trivaltigkeit *Nü2,* driualtikeyt *gebessert aus* driualkeyt *Mü.* **5f.** hewt als offt von vns *Nü2.* **6** also[1]] allz *gebessert aus* allen *Mü.* lawp *Nü2 Mü,* lob *Nü1.* **7** auf der *Mü.* **8** kunigin *gebessert aus* kunigen *Mü.* herliche *gebessert aus* herlicher *Nü1.* aller[2]] der *Nü2 Mü.* **9** der[1]] vnd *Nü2 Mü.* proheten *Mü.* **9f.** auszerwelten *gebessert aus* auszerwerten *Mü.* **10** gerechten ein *Mü.* **11** aposteln] zwelffpoten *Nü2.* jungern̄ *Nü2.* **13** ebenpilde der *Nü2.* monchen und klosterfrawen] der gaistlichen *Mü.* **14** pilgreim *Mü.* maisteryn *Nü2 Mü.* **16** rue] rewe *Nü2 Mü.* beczalung *gebessert aus* veczalung *Mü.* gotes *Nü2 Mü,* got *Nü1.* **17** furm *Nü2 Mü,* from *Nü1.* **20** beharrenden *Mü,* verzweiffelten *Nü2.* **21** allem *Nü2 Mü.* **22** vnd auf *Mü.* *Vor* wir *ist* ich *gestrichen Nü2.* in] zu *Nü2 Mü.* **23** Eya […] dyemůͤtiklich *fehlt (Augensprung) Mü.* **24** vns daz wir *Mü.* zu *Nü2, fehlt Nü1 Mü.*

Regir uns nach deiner heilikeit und pis uns barmherczig fur deinem lieben sune. Irwirb uns das leben der gnad, dy susekeit des gebetes, [50r] rechte hoffenung mit vil verdyn.

Awe, du scharfe streferyn, was ho̊re wir von dir? Du sprichst: „Ir kuntt mich wol anrůfen, *ab*er ir pessert ewer leben nicht. Ir seit verse̊umlich in dem lobe gotes, ir nempt nicht zu an tugenden, ir nemet mer abe den zue, ir widerstet nit poser gewonheit.“

O du gerechtte richterin, wir bekennen dir unser geprechlikeit. Darumb so můsz wir sprechen: Zw dir schrey wir ellenden kinder Eve. O du aller gro̊ste in allem verdynen, aller heilgste [50v] gepererin gotes, du waist wol ditz lebens beswarheit. Du hast wol versůcht ditz ellende dreyundsechczig jar. Ach, zarte meyd, waistu nicht dy grosen scheden an leib und an sel, dy uns unser flaischliche můter Ewa hat gelassenn an der natur? Wir sein leyder plind an der vernuft, unweise in dem willen, krangk in der gede̊chtnusz, swermůttig zu gotes di̊nste. Darumb, du geistliche aller tugentlichste gemahel des trösters, wir schreyn mit gro̊ser andacht unser selen zu dir, [51r] widerbringerin unser selikeit in disem ellende ver von den ewigen vaterlant. Seyt wi̊r nyemant han, zů den wir armen waisenn můgen vlyen den zu dir, jungkfraw *ob* all jungfrawen, bit wir deine jungfrauliche raynikeit: Mach uns deines kindes kint mit deiner demut, lieb und raynikeit, daz wir vernuftig werden in unser eygen erkentnůsz, gůt willig und nit můtwillig noch eigenwillig im hohenmůt. Mach uns raynn in den gedencken, vleyssig in dem dinste [51v] gotes, daz wir unser leben genczlich pessern mit tugentlicher zůnemung wider all das zu streiten, daz uns schedlich ist an unser sell selikeit.

O we, was hore wir aber von dir gar hefticlich vorwerfenn? „Ir kůnt wol gůt wort machen, *ab*er ewer werck sein klain. Ir volget und dynet dem fleische mer wen dem gaiste, den teufelischen eyngebungen mer wen dem heyligen geiste. Ir furch*t* und wolt mer wolgefallen den leuten [52r] und der werlt den got und eurm peichtigern. Sůsze wort und falsche trew werden altag under euch new. Wen gebt ir euch zu rechtter andacht, dy doch leit an gotlichen betrachtungen von gotes gůtte̊t, leben, leiden, auffart und ko̊r

1 pis *gebessert aus* gis *Nü2.* **5** aber *Nü2 Mü,* oder *Nü1.* **6** nicht *fehlt Nü2.* mer *gebessert aus* mir *Nü1.* **9** Eve *fehlt Nü2.* du *fehlt Mü.* **10** allem] allen *Mü.* **11** bewarheit *Mü.* **14** dem] den *Nü2.* **15** zu] an *Mü.* **17** den] dem *Nü2 Mü.* **18** dem *Nü2 Mü.* můgen *fehlt Mü.* **19** den] dar *Mü.* jungkfraw ob all *fehlt Nü2,* jungkfraw maria ein jungfraw ob allen *Mü.* ob *Mü,* aber *Nü1, fehlt Nü2.* **21** vnszerm *Nü Mü.* **22** noch eigenwillig] nach aygem willen *Mü.* in hohem mut *Nü2,* in hohmuet *Mü.* **23** in dem gepet vnd *Mü.* **24** zu] in *Nü2.* **27** aber *Nü2 Mü,* oder *Nü1.* **28** eingebung *Mü.* **29** fürcht *Nü2 Mü,* furch *Nü1.* **30** ewren *Nü2 Mü.* **31** unter euch *von gleicher Hand am oberen Rand nachgetragen Nü2.* **32** gottlicher betrachtung *Mü.*

der engel und von den freuden der heyligen? Ir gebt euch zu auszwendiger ůbung des leibes und lat dy ynner ůbung vallen. Wye moget ir hitczige lieb han in andern gůten wercken?“

O dw [52^{v}] warhaftige lererin, wye gar wol pistu dy weise tugentlicher zunemung. Darumb so ruffe wir mit augen, hend und begird, sprechent: Zw dir seufzen wir klagende und weynende in dysem tall der czere. Ach, mynnicliche maisterin aller tugent, du rechte ebenpildårin aller geistlickeit, mit herczlichen se*u*fczen warer rew klage wir armen dorftigen menschen kleglich all unser unvolkumenheit und ableszikeit, also du sy in [53^{r}] uns irkennest. Lere uns, strafe uns, rechtfertige uns von ynnen und ausen nach dem willen deines aller liebsten sunes. Wir weyneten gerne heysze czehr, wen wir mo̊chten, das wir also gar manigfelticlich thun, reden und gedenken wider gotes gepott, wan wir mercken und betrachten sy selden nymmer. Gedenck, heilsamer anefang unsers hailes, wye vil veint wir hy han in dysem jamertall, was traurikeit, leydens und anfechtung [53^{v}] wir můssen leyden. Und irwirb uns leidigen seufczen, lautre beichte, tal der demüt, waynen von rewe und abwaschung aller sunden, daz unser gewisen lauter werde. O junkfraw, an leib und an sell heilig, in den winden der anfechtungen růf wir dich, stern des meres, an, Maria. Wen uns an*f*icht hoffart an beyden, menschen oder eresůchende, nochkloffende oder neydige gedenken, wir seh dich an. In engsten, in no̊ten, in sorgen und zweyfeln seufczen wir zu dir, [54^{r}] sprechend: Eya darumb, unser vorsprecheryn, dein barmherczigen augen zw uns kere *und* wende.

O we, wy gancz harte rugung hore wir von dir? Du sprichst: „Warumb schol ich euch barmherczikeit beweysen, wen ir palde ablo̊st von wolangehabender ůbung? Ir betracht nit altag meines lieben sunes leiden, leben und meyne můterlichen mitleidungen. Ir begert gro̊sz lon und ůbet euch

---

1 frewden der engel vnd *Mü.* **4** pistu] waistu *Nü2 Mü.* **5** vnd *ist von gleicher Hand über der Zeile ergänzt Nü2.* **8** sewffczen *Nü2 Mü,* senfczen *Nü1.* rew vnd *Mü.* dorftigen] durstigen *Mü.* **9** volkumenheit *Nü2 Mü.* **10** uns^{2}] vnd *Nü2.* vnd von *Nü2 Mü.* **11** wainteren *Nü2.* **13** sy *fehlt Mü.* **16** leidigen] ledige *Nü2.* seüfczen ein *Mü.* **17** von] vnd *Mü.* abaschumg *Mü.* **18** den *gebessert aus* dem *Nü2.* **19** wir *fehlt Nü2.* dich an steren des mers maria *Mü.* anficht *Mü,* ansicht *Nü1 Nü2.* anficht poshait vnd *Mü.* **20** ersuechende nochsuechende *Mü.* oder *fehlt Nü2.* **21** In engsten *fehlt Mü.* vnd in *Nü2.* **22f.** barmemherczi *gebessert aus* barmemherczikait *Mü.* **23** wende vnd kere *Nü2,* kere wende *Nü1,* kere *Mü.* **24** we *fehlt Mü.* **26** liebens *Mü.* leben *fehlt Nü2 Mü.* **27** mein müterlich mitleidung *Nü2,* meiner muterlichen mitleydung *Mü.*

---

20 nochkloffende ‚*verläumderische*‘.

gar krenglich in geistlicher uͤbung. Ir beicht [54v] neur uͤberhyn. Den kern poͤser gedeͣnken, begird, lost, argwendikeit und falsche uͤrtaill versweigt ir und acht ir nit. Ich schol fuͤr euch sprechen vor den strengen richtter und ir seit nicht gancz rechtfertig in ewer gewisen. Ir wert von ynnen gestrafet und irkennet euch selber nicht. Was schol ich *mi*t euch thün?“

Eya, wunderliche muͤtter und unausprechliche jungfraw, o prun geczaichent, beslossen porte, selige und alles lobes wirdig, bisz uns gnedig und barmherczig und [55r] vergib uns, was wir wider dein gerechtikeit habe getan und wider dein jungfreuliche erwirdikeit. Bisz unsze getrewe vorsprecherin vor deinem lieben kinde, wan wir wellen uns geͣnczlich pessern. Bisz unsze suͤsse mittlerin czwischen gotes zorn und unsern sunden und versune uns nu, jungfraw aller eren. In der zeit des tödes und kranckeit wende zu uns deine hilfliche barmherczikeit, <u>o getrewe nothelferin. Und Jhesum, dy gesegente frucht deines liebes, uns nach [55v] disem ellende czeige.</u> O heyligste Maria, der herczen irleuchterin, der syten ein ebenpild, der tugent gebererin, allen ein freuden, dy dich in noͤten anruͤfen. Wir mercken deine entfaung und wundern uns. Wir sen an dein geport und irpewen. O allerseligste Maria, dein erbarmung ist hoer den der hymell, wan du hast widergepaut dy koͤr der engell. Sy ist tyefer den dy hell, wan du hast sy beraubet. Sy ist preyter den dy werlt, wan dw irvollest mit deiner gnad allen erdbo*d*em. [56r] Werlich, pillich gesegen dich all mensch, dy dein guͤtteͣt ynniclich entfinden. O dw aller gesegenste uber all frawen, deynen heilsamen Jesum, dein allermynnikliste frucht deines reynen liebes, o schone rose aller keuschheit, weyse uns nach dysem traurigen ellende in dem vrolichen vaterlande, noch dysem vinstern kerke*r* in der klaren hymelischen glory, noch dysem kuͤrczen yamrigenn leben in den freudenreichen ymmern leben.

1 uͤberhyn] oben hin *Nü2,* oben hin vnd *Mü.* **2** gedankhen poser begirt pöser lust *Mü.* lost argwendikeit und *fehlt Nü2. Nach* falsche *ist* lieb *gestrichen Nü2.* valschs vrtails *Mü.* **2f.** ir und acht *fehlt (Augensprung) Mü.* **3** dem *Nü2 Mü.* **4** gancz *fehlt Mü.* **5** vnd ir *Mü.* mit *Nü2 Mü,* nicht *Nü1.* **6** Eya dw *Mü.* prun] kron *Nü2.* **7** bezaichent *Mü.* **8f.** gerechtigkeit gethon haben *Nü2.* **9** wirdigkeit *Nü2 Mü.* **10f.** vor [...] mittlerin *fehlt (Augensprung) Mü.* gentzlich richten vnd *Nü2.* **12** nun *ist von gleicher Hand über der Zeile ergänzt Nü2, fehlt Mü.* **14** uns *fehlt Mü.* **15** czeige] beweisz vns *Mü.* **16** geberin *Mü.* allen der *Nü2,* vnser aller eyn aynige *Mü.* **17** vns wan *Mü.* dein] den *Mü.* geport *fehlt Mü; Platz für unausgeführtes Wort ausgespart.* **18** verpewn *Mü.* **20** beraubet] betrubet *Mü.* **21** allen erdbodem] erpodem *Nü2,* erdboem *Nü1,* vnd *Mü.* gesegen] benedeyen *Mü.* **22** ynniclich *fehlt Mü.* enpfindet *Mü.* **23** dein] die *Mü.* **24** o [...] keuschheit *fehlt Mü.* **24f.** elends *Nü2.* **25** daz frolich vaterlant *Mü.* kerker *Mü,* kerckeren *Nü2,* kerke *Nü1.* **26f.** den freudenreichen ymmern leben] dein frewdenreichen ewigen sal *Nü2,* dein jmmer freudenreiches leben *Mü.*

6f. prun geczaichent] *s. Ct 4,12:* fons signatus.

O du aller ho̊chste fraw der hymell, [56v] wir wissen wol, das du dy scho̊s deiner barmherczigen gůtikeit allen dorftigen auftust, dy dein begeren. Wir piten dich alsamt gro̊slich: Bit deinen lieben sun, den künig der eren, das er durch dein verdyenen und gebet in dysen ellend dy gefangen erlo̊se, dy krancken stercke, dy traurigen tro̊ste, dy sunder bekere, dy gerechten behalde, dy kirche befride, dy land und heren vereynige, dy po̊sen gaist austreibe, dy weltlichen heren dyemůtig mache, dy geistlichen haupt rechtfertige, alle pfafheit hey[57r]lige, dy klo̊sterleut tugentreich mache, dy elichenn gotfůrchtig mache, dy witber und wytbyn raynige in aller geistlikeit, *die junckfrawen behůte, die hantwerckleut* und arbeter gedultig und vleiszig mache, dy knecht und meyd getråwe, dy in widerwertikeit und anfechtung sein, senftmůtige mit gesig und aller selen in fegfewer ir peyn wolle geringeren. Darczu uns, dein dyner und lober, in der zeit der hinfart muterlich wollest besuechen und behalten an dem wege der auserwelten unter den mantell deiner beschirmung.

[57v] O we, we, was hore wir aber von dir? Warumb pistu uns so ernst und swer mit harter vorwerfung? Du sprichst: „Ir bit vor ander und vergest ewer selbs. Ir schickt euch nit altag zum tode. Ir wist wol, daz ir můst sterben; ir wist aber nit wo, wen, wye, oder wo hin. Warumb macht ir euch nicht wirdig des ewigen lebens? Ir wolt euch kein gewalt thun am leib und *an der* sel und wolt doch grosen lon nemen. Ir horet vil lesen und predigen. Ir regiert, lebet und strafet euch wenig [58r] darnach. Ir heist mich můter, aber ir volget meynen tugenden wenig noch. Ir wolt cristen heysen und wolt Christo, meinem lieben sune, nit nochvolgen. Leyden wolt ir nichts. Der heyligen leben mercket ir nit. Der helle pein bedenckt ir nicht. Ewer alden sundenn bewaynt und last ir nicht. Wye sol ich mit euch leben? Ir wolt mein hilfe han und wolt selber nichts arbe̊ten. Mercket auf euch selber und verlist dy zeit der gnaden nit. Halt nit vil von euch selber. Ir duncket euch ofte gro̊ser sein, [58v] den ir seyt. Ir habt euch alzů lieb in leibs speisung. Darumb beraubet ir euch groser liebe gotes und des nechsten. Horet

2 baremherczigen *gebessert aus* baremherczikaigen *Mü.* aller *Nü2.* dorftigen] durstigen *Mü.* **4** gepet vnd verdienen *Mü.* disem *Nü2 Mü.* **5** dy[3]] den *Mü.* **7** herren mach diemutig *Mü.* **9** elichen die elichen *Nü2.* gotförtig *Nü2.* witber und *fehlt Mü.* **10** die junckfrawen behůte die hantwercklewt *Nü2 Mü, fehlt Nü1.* und[1]] vnd all *Mü.* **10f.** und vleiszig *fehlt Nü2.* **12** und *fehlt Nü2.* in dem *Nü2,* im *Mü.* **13** wolle] wölt *Nü2.* wol beringer *Mü.* **15** dem *Nü2 Mü.* **16** ernstlich *Nü2 Mü.* **17** vorwerfung] verwerffung *Nü2 Mü.* vergessest *Mü.* **19** wenn oder *Nü2.* macht macht *Nü2.* **21** an der *Nü2 Mü, fehlt Nü1.* **22** und *fehlt Mü.* **22f.** Ir heist […] noch *fehlt (Augensprung) Mü.* **23** Ir wolt] welt ir *Mü.* **24** meinen *Mü.* **28** dy] der *Mü.* nit[2]] nicht zw *Mü.* **29** sein vnd frummer *Nü2.* leibs *am Rand gebessert aus* liebs *Nü1.*

mein lere, strafung, rat und maynung: Volget, pessert und berait euch zu den sichern ausgange. Der tot ist euch nahe; dy zeit ist kuͤrcz und get hin. Tuͤt vill gutes und streit wider pose list des veynde*s*. Wachett, bet, ruet, sweiget und seit fridelich.“

O du weise und vorsichtige zuchtmeysterin, hercze liebe, traute jungfraw maria, dir sey lob, ere und [59^{r}] ewige dancksagung fur deyne gerechte strafung und anweysung. Hilf uns, wir wollen dir gerne folgen. Bis uns gunstig und fordirlich. Darumb so wol wir dein erwirdikeit preysen und meren, etc., sprechend: o barmherczige, o guͤtige, o suͤsse maria. Du pist barmherczziger den anhebenden und puͤsse*r*n. Du pist guͤtig und milde in gnaden den zunemenden und harrenden. Dw pist zu mall suͤsse den volkumenden und bescheulichenn. Ach, wol geczirter wurczgarte [59^{v}] der gotlichen lostperkeit, du edels lilienfelt, weisz lauterkeit, schon, lostig, pia domina, o meyenfeyel, wintergruen und summerczirheit der gekreuczigeten lieb, hoͤnigsuͤsse, kuniglich geboren, edel gerte von yesse, du wasserfloͤsz der geistlichen gaben: Wir wissen nit, was wir mer von deinem lobe schulle sagen. Wir sein leyder zu arm und zu kranck, dich zu loben. Was wir austrachten, das ist vil mynner, den du wirdig werest zu loben. Wen all unser gelider, alle [60^{r}] steren, laub und gras wurden verwandelt in czongen, dennoch mochten sy dein grösze ewige erwirdikeit nit aussprechen und dein grosz lob.

O du beraytte erhoͤrerin und aufnemerin aller, dy dich suchen und anrufen, las dich heut erkennen, das du pist dy allerbarmherczigste muͤtter. Erczeige dich gegen *uns*, daz du bist ein jungkfraw aller guͤtickeit. Beweise dich in uns, das du pist ein suͤsse Maria der gotes liebhaber und deiner dyener. Irheb, dy undergedruckt [60^{v}] sey*n*. Raynige uns in deiner lauterkeit. Erleucht dy plinden in deiner geport. Irfrew, dy trostlosz seyn, in deiner hymelfare. Hilf den, dy in anfechtung arbeͣten, durch deine geheyligung. Waiche dy hart herczigen in de*iner* tempel opferung. Erkuk dy toten an der

---

1 dem *Mü.* **3** feindes *Nü2 Mü,* veynden *Nü1.* **5** traute *fehlt Mü.* **6** lob vnd *Mü.* **9** baremherczige mueter *Mü.* **10** parmhertzig *Nü2 Mü.* püsseren *Nü2,* pussenden *Mü,* puͤssen *Nü1.* **10f.** milt die in gnaden zu nemen *Nü2.* **12** wurczgarte *gebessert aus* wuczgarte *Nü1.* **13** lüstig gütige frawe *Nü2.* **17f.** Was [...] loben *fehlt (Augensprung) Mü.* **19** *Vor* laub *ist* lob *gestrichen Nü1.* **20** sie nicht dein grosse erwirdige wirdigkeit *Nü2.* grosse wirdikait *Mü.* **22** O] vnd *Mü.* beraytte] grosse *Mü.* alle *Nü2.* **24** vns *Nü2 Mü, fehlt Nü1.* daz] als *Mü.* **25** das] als *Mü.* **26** erhebe dich *Mü.* sein *Nü2 Mü,* sey *Nü1.* **27** Erleucht *fehlt Mü.* **28** die da *Nü2.* auechtigung *Mü.* **29** deiner *Nü2 Mü,* dem *Nü1.*

sel in deiner heymsuchung. Stercke dy krancken in deiner verschidung. Den weg czu Christo weis uns in deinem wandel. Hilf uns in der zeit des toͤdes in deiner erhoͤung. Daz fegfeur semftige in deiner [61r] gloryen und verdyn und erfrew uns fur deinen vrolichen *g*egenwert in der geprauchung der aller hoͤchisten dreyfaltikeit. Amen. Zarte dirn gotes, das werde all tag war. Amen. Das gesche. Amen.

1f. haymsüechung den wege zw christo weis vns in deinem wandel dy krankhen sterkh in deiner verschaidung *Mü.* **2** uns […] Hilf *fehlt (Augensprung) Nü2.* **4** verdienen *Mü.* deinem *Nü2,* deiner *Mü.* gegenwürtikait *Mü,* wegenwert *Nü1,* gegenwurff *Nü2.* **5** hoͤchisten] heiligisten *Mü.* **5f.** Zarte […] Amen[2] *fehlt Nü2 Mü.*

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 3., überarbeitete Aufl. Darmstadt 2005.

Angenendt, Arnold, Thomas Lentes: Gezählte Frömmigkeit. In: Literarische Formen des Mittelalters. Florilegien, Kompilationen, Kollektionen. Hg. von Kaspar Elm. Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 15), S. 107–114.

Bauerreiß, Romuald: Der ‚Clamor': eine verschollene mittelalterliche Gebetsform und das Salve Regina. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 62 (1949), S. 26–33.

Berschin, Walter: Hermann der Lahme als Sequenzdichter. Mit Diskussion der Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris mater*. In: Hermann der Lahme: Gelehrter und Dichter (1013–1054). Hg. von Walter Berschin, Martin Hellmann. Heidelberg 2004, S. 73–109.

Büttner, Fred: Zur Geschichte der Marienantiphon ‚Salve regina'. In: Archiv für Musikwissenschaft 46,4 (1989), S. 257–270.

Delius, Hans-Ulrich: Luther und das ‚Salve regina'. In: Forschungen und Fortschritte 38,8 (1964), S. 249–251.

Erhard, Andreas: Laien und Liturgie. Zur liturgischen Seite des volkssprachigen Gebetbuches Cgm 4701 aus der Bibliothek der Laienbrüder des Regensburger Benediktinerklosters St. Emmeram im 15. Jahrhundert. In: Liturgie und Literatur. Historische Fallstudien. Hg. von. Cornelia Herberichs, Norbert Kössinger und Stephanie Seidl. Berlin, Boston 2015 (Lingua Historica Germanica 10), S. 287–322.

Flasche, Rainer: Art. ‚Gebet'. In: HRWG 2 (1990), S. 454–468.

Hamm, Berndt: Die Medialität der nahen Gnade im späten Mittelalter. In: Medialität des Heils im späten Mittelalter. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 21–59.

Hamm, Berndt: Religiosität im späten Mittelalter: Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon. Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 54).

Hasebrink, Burkhard: Tischlesung und Bildungskultur im Nürnberger Katharinenkloster. Ein Beitrag zu ihrer Rekonstruktion. In: Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts. Hg. von Martin Kintzinger, Sönke Lorenz und Michael Walter. Köln, Weimar, Wien 1996 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42), S. 187–216.

Heinz, Andreas: Christus- und Marienlob in Liturgie und Volksgebet. Trier 2010 (Trierer Theologische Studien 76).

Kiening, Christian: Einleitung. In: Medialität des Heils im späten Mittelalter. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 7–20.

Kraß, Andreas: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu Bearbeitungen der Mariensequenz ‚Stabat Mater Dolorosa'. In: Übersetzen im Mittelalter. Cambridger Kolloquium 1994. Hg. von Joachim Heinzle, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1996 (Wolfram-Studien 14), S. 87–108.

Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München 1998.

Largier, Niklaus: The art of prayer. Conversions of Interiority and Exteriority in Medieval Contemplative Practice. In: Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern and Contemporary Thought. Hg. von Rüdiger Campe und Julia Weber. Berlin, Boston 2014 (Interdisciplinary German Cultural Studies 15), S. 58–71.

Lentes, Thomas: Gebetbuch und Gebärde: religiöses Ausdrucksverhalten in Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in undis zu Straßburg (1350–1550). Diss. masch. 2 Bde. Münster i. W. 1996.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt am Main 1989.

Luhmann, Niklas, Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt am Main 1989.

[MBK 3/III] Mittelalterliche Bibliothekskataloge. Deutschland und die Schweiz. Hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Bd. III/3: Bistum Bamberg. Bearb. von Paul Ruf. München 1939.

Maier, Johannes: Studien zur Geschichte der Marienantiphon ‚Salve Regina'. Regensburg 1939.

Mertens, Volker: Theologie der Mönche – Frömmigkeit der Laien? Beobachtungen zur Textgeschichte von Predigten des Hartwig von Erfurt. Mit einem Textanhang. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981. Hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien Berichtsbände V), S. 661–683.

Meyer, Hans Bernhard: Art. ‚Anamnese, V. Liturgisch'. In: LThK 1 (1993), Sp. 592f.

Micus, Rosa: Deutsche Bearbeitungen des Salve Regina und die kartausische Tradition. In: JLH 36 (1996/97), S. 218–226.

Paul, Hermann: Mittelhochdeutsche Grammatik. 25. Aufl. neu bearb. von Thomas Klein, Hans-Joachim Solms, Klaus-Peter Wegera. Tübingen 2007 (Sammlungen kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A,2).

Reichmann, Oskar, Klaus-Peter Wegera (Hg.): Frühneuhochdeutsche Grammatik von Robert Peter Ebert, Oskar Reichmann, Hans-Joachim Solms, Klaus-Peter Wegera. Tübingen 1993 (Sammlungen kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A,12).

Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin 2016.

Schneider, Karin: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001–5247. Wiesbaden 1996 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,7).

Schneider, Karin: Die Bibliothek des Katharinenklosters in Nürnberg und die städtische Gesellschaft. In: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978–1981. Göttingen 1983 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse 3. Folge, Nr. 137), S. 70–82.

Schneider, Karin: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Bearb. von Karin Schneider. Beschreibung des Buchschmucks: Heinz Zirnbauer. Wiesbaden 1965 (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg I).

Schulze, Ursula: Erlösungshoffnung der Verdammten. Zum ‚Salve regina' im ‚Luzerner Weltgerichtsspiel' und Marias Rolle im Jüngsten Gericht. In: ZfdPh 113 (1994), S. 345–369.

Steinke, Barbara: Paradiesgarten oder Gefängnis? Das Nürnberger Katharinenkloster zwischen Klosterreform und Reformation. Tübingen 2006 (Spätmittelalter und Reformation, neue Reihe 30).

Wachinger, Burghart: Art. ‚Salve Regina'. In: VL^2 8 (1992), Sp. 552–559.

Wegener, Lydia: Aneignungsformen der Antiphon *Salve regina* in spätmittelalterlichen Gebet- und Andachtsbüchern. In: Hymnus, Sequenz, Antiphon. Fallstudien zur volkssprachlichen Aneignung liturgischer Lieder im deutschen Mittelalter. Hg. von Andreas Kraß und Christina Ostermann. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 3), S. 225–248.

Wegener, Lydia (Hg.): Anthologie zur „Unterscheidung der Geister". „Probate Spiritus"-Kompilation und Traktate – Edition und Kommentar. [In Druckvorbereitung für die Reihe DTM.]

Wegener, Lydia, Franziska Lallinger und Arrate Cano Martín-Lara: Transformation und Destruktion. Formen der volkssprachlichen Aneignung des *Salve regina* im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 395–450.

Williams, Ulla, Werner Williams-Krapp: Die Dominikaner im Kampf gegen weibliche Irrtümer. Eberhard Mardachs ‚Sendbrief von wahrer Andacht' (mit einer Textedition). In: Deutsch-böhmische Literaturbeziehungen Germano-Bohemica. Fs. für Václav Bok. Hg. von Hans-Joachim Behr, Igor Lisový und Werner Williams-Krapp. Hamburg 2004 (Studien zur Germanistik 7), S. 427–446.

Williams-Krapp, Werner: Observanzbewegungen, monastische Spiritualität und geistliche Literatur im 15. Jahrhundert. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20,1 (1995) S. 1–15.

Willing, Antje (Hg.): Die Bibliothek des Klosters St. Katharina zu Nürnberg. Synoptische Darstellung der Bücherverzeichnisse. 2 Bde. Berlin 2012.

Willing, Antje: Literatur und Ordensreform im 15. Jahrhundert. Deutsche Abendmahlshandschriften im Nürnberger Katharinenkloster. Münster u. a. 2004 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 4).

Carolin Gluchowski, Henrike Lähnemann

Salve festa dies-Bearbeitungen in den Medinger Andachtsbüchern

Die Medinger Andachtsbücher leben von den Impulsen, die von liturgischen Stücken, Hymnen und Sequenzen ausgehen.[1] Die lateinischen Texte werden fortgeschrieben, mit deutschen Leisen und anderen singbaren Stücken kombiniert und übersetzt. Der Umgang mit dem *Salve festa dies* ist ein besonders einschlägiges Beispiel für diese Praxis, Andachtstexte durch Übersetzung und amplifizierende Ausgestaltung von gottesdienstlichen Texten zu generieren. An lateinischen und niederdeutschen Andachtsbüchern wollen wir aufzeigen, wie der Hymnus durch die sprachliche und kodikologische Aneignung für die schreibenden und lesenden Frauen zum Ermöglichungsraum ihrer Teilhabe an der Liturgie wird.

Der Hymnus bezieht seinen Titel aus Vers 39 des Auferstehungsgedichts *Tempora florigero rutilant distincta sereno* des Venantius Honorius Fortunatus (540–600). Teile des Gedichtes, das aus 55 Distichen besteht, lösten sich aus dem Kontext und wurden zum Ausgangspunkt für über 30 Hymnen, darunter im zehnten Jahrhundert verschiedene Versionen mit wechselnder Strophenanzahl, die mit dem *Salve festa dies* beginnen und ab dem vierzehnten Jahrhundert auch in die Volkssprachen übersetzt wurden.[2] Für Medingen ist besonders die Leise *Also hillich is de dach* bedeutsam, die sich an den lateinischen Hymnus antwortend anschließen kann, aber auch eigenständig überliefert wird.[3] In den Andachtsbüchern des Klosters wird die Leise so etwas wie eine Erkennungsmelodie für den Ostertag. Sollten sowohl die Datierung ins dreizehnte Jahrhundert wie die örtliche Zuordnung in den Lüneburger Raum für ein in Cambridge liegendes Osterandachtsbuch zutreffen, wäre die älteste niederdeutsche Fassung der Leise früher als die hochdeutschen Versionen entstanden und stammte aus Kloster Medingen

---

1 Ein Verzeichnis der Medinger Handschriften, Literaturverzeichnis und weiterführende Links finden sich auf dem Blog Medingen Manuscripts und in dem Eintrag ‚Medinger Gebetbücher' des Handschriftencensus (http://medingen.seh.ox.ac.uk; https://www.handschriftencensus.de/werke/248 (22. Januar 2022). Ein Überblick über die Geschichte des Konvents, Handschriftenproduktion und die Rolle der Liturgie für das Kloster in Hascher-Burger/Lähnemann.

2 BR 6651. Grundlegend zum *Salve festa dies* Bärsch; Henkel, S. 104–106; Janota: Salve festa dies; Janota: Studien, S. 188–191; Kayser, S. 393; Messenger; Miazga; Szövérffy, S. 137 f.; Wackernagel, Bd. 1, S. 64–67, Nr. 82–83. Zu Venantius Fortunatus vgl. die beiden Publikationen von George und die Studien von Fels. Zu Geschichte und Verbreitung vgl. Huglo; Janota: Salve festa dies, S. 549; Henkel, S. 104–106.

3 BR 12800.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-007

oder seinem unmittelbaren Umkreis.[4] Auf jeden Fall sind Hymnus und Übersetzung fest in der Medinger Osterliturgie des fünfzehnten Jahrhunderts verankert. Das lateinische Original diente als Gesang zur Prozession zur Besprengung mit Weihwasser vor dem Hochamt am Ostersonntag, die Leise als Antwort darauf.[5]

Eine Besonderheit Medingens ist, dass Übersetzungsbewegungen in beide Richtungen gehen und die niederdeutsche Leise als Übersetzung des Hymnus ihrerseits zum Auslöser einer (Rück)-Übersetzung ins Lateinische werden kann. Die volle Version der Leise (HI1, fol. 69v, vgl. Kap. 5.2.)[6] lautet:

> Also heylich is desse dach,
> dat en nen man vul lauen mach
> sunder de hechlich godes sone,
> dede helle tobrak
> vnde den leyden duuel darinne bant,
> darmede losede he de cristenheyt,
> dat was got suluen, Kirieleison.

Daraus wird (mit erläuternden Einschüben) an anderer Stelle in der gleichen Handschrift (HI1, fol. 122r):

> Dies iste (excellentissimus, quam hodie celebramus in cantus iocunditate, in) tantum est sollempnis,
> quod nullus (hominum immo angelorum) potest eam plenarie laudare,
> sed solus ille vnicus dei filius,
> qui (in virtute sua) tartara confregit
> et hostem malignum ligauit
> et licet solus dei filius.

Anhand der *Salve festa dies*-Bearbeitungen der Handschriften lassen sich Strategien im Umgang mit dem Material herausarbeiten, die Grundlagen der Medinger Andachtspraxis verdeutlichen.[7] Diese Verfahrensweisen sollen an drei Beispie-

4 Cambridge, Libr., Ms. Add. 4080 fol. 59v. Zur Handschrift Lipphardt: Niederdeutsche Reimgedichte, bes. S. 70. Die Datierung der Handschrift hat seit der Entdeckung der mittelniederdeutschen Elemente stark geschwankt, vom zwölften (Priebsch, S. 31) bis zum sechzehnten Jahrhundert (Achten, S. 175), je nach Interessenslage der beteiligten Forscher. Eine Zusammenfassung der Diskussion bei Lähnemann: Erscheinungen Christi, S. 201, Anm. 14. Der neueste Cambridger Katalog datiert die Handschrift aus ikonographischen und sprachlichen Gründen auf das späte dreizehnte Jahrhundert, Western Illuminated Manuscripts, S. 386f.

5 Edition aus dem Propst-Handbuch (O2) bei Hascher-Burger/Lähnemann, S. 297–300, und Nachweise für alle anderen Bezeugungen in Medinger Handschriften im Register, S. 425 (*Also heilig ist dieser Tag*) und S. 427 (*Salve festa dies*).

6 Hier und im Folgenden werden die Medinger Handschriften in Siglen zitiert, vgl. u. Kap. 6.1.

7 Zu Verfahren des zweisprachigen Schreibens vgl. Lähnemann: Bilingual Devotion.

len veranschaulicht werden: 1. an der niederdeutschen Erweiterung für die Bürgermeisterin Anna Töbing (GO), 2. an der lateinischen Fortschreibung durch die Nonne Winheid für die Modellhandschrift (HI1), 3. an Text-Bild-Verschränkungen in einem über mehrere Generationen in Medingen bearbeiteten Andachtsbuch (O1). Vorausgehend wird die gottesdienstliche Verwendung in Medingen geschildert, für die die Informationen des Propst-Handbuchs (O2) um Hinweise aus den Andachtsbüchern ergänzt werden.

Das Handbuch, das wohl für den Medinger Propst Tilemann von Bavenstedt Anfang der 1470er entstand und im Zuge der Klosterreform 1479 gründlich umgearbeitet wurde, beschreibt, dass das *Salve festa dies* zur Prozession nach der Terz an Ostersonntag gesungen wurde.[8] Liturgisch stellt die Prozession einen Sonderfall der *Asperges*-Prozessionen dar, benannt nach der Antiphon *Asperges me*, die in der Osterzeit durch die Antiphon *Vidi aquam* ersetzt wurde. In der Messe wird die Gemeinde zum sonntäglichen Taufgedächtnis mit Weihwasser besprengt und bittet damit um die Vergebung ihrer Sünden.[9] Die Prozession blickt auf eine lange Tradition zurück; wichtig für ihre Kodifizierung war das *Pontificale Romano-Germanicum*, das im zehnten Jahrhundert in St. Alban in Mainz redigiert wurde. Für die Prozession verzeichnet das Pontifikale die Antiphonen *In die resurrectionis meae*, *Vidi aquam*, *Cum rex gloriae*, den Hymnus *Salve festa dies* sowie zum Einzug in die Kirche die Antiphon *Sedit Angelus*.[10] Das Grundgerüst spiegelt sich über Bistums- und Ordensgrenzen hinweg in einer Vielzahl von spätmittelalterlichen Ordinarien aus Frauenkonventen Nord- sowie Süddeutschlands.[11] Die Prozessionsgesänge finden sich alle auch in Medingen.

Die Prozession am Ostersonntag erfolgte unmittelbar nach der Terz (O2, fol. 55vb) und wurde in gleicher Form an den Sonntagen bis Himmelfahrt wiederholt (O2, fol. 56rb). Der nicht mehr zweifelsfrei rekonstruierbare Weg begann und endete in der Medinger Kirche und führte über verschiedene Orte im Kloster, darunter den Kreuzgang. Die Antiphon *Vidi aquam* (O1, fol. 55vb) eröffnete die Prozession; sie wurde zur Aspersion der Prozessionsteilnehmer mit Weihwas-

8 Die Antiphon *Asperges me* wird in der Medinger Liturgie bei der Aspersion an Weihnachten (O2, fol. 2^{v}), bei der Prozession an Mariä Heimsuchung (O2, fol. 64rb), Mariä Himmelfahrt (O2, fol. 64va), Mauritius (65va) gesungen. In der Osterzeit wird zur Aspersion bei der Prozession die Antiphon *Vidi Aquam* verzeichnet (O2, fol. 55vb). Vgl. Hascher-Burger/Lähnemann, S. 415.

9 Buchinger, S. 79.

10 Buchinger, S. 45f.

11 Zu den Gesängen der Osterprozession vgl. die Dissertation von Bailey. Einen Katalog zu Ostergesängen bietet Miazga mit einer Untersuchung des *Cum rex gloriae, Salve festa dies* sowie *Sedit angelus*, eine Detailstudie Klein, neuere Darstellungen bei Brockett und Buchinger. Zur Oster-Liturgie in Frauenklöstern Muschiol: Zeit und Raum; Muschiol: Osterliturgie in Frauenklöstern, weiterführend Odenthal; Kettering.

ser bzw. Taufwasser gesungen, zur Reinigung von Sünden (GO, fol. 135^{v}).[12] Es folgte ein Augustinus zugeschriebenes Gebet an Christus (GO, fol. 135^{v}–136^{r}), das einen festen Platz im Prozessionsablauf gehabt haben muss, da es in fast allen Andachtsbüchern, entweder lateinisch oder deutsch, zu finden ist.[13] Am Stationshalt erklang die Antiphon *Cum rex gloriae* (O1, fol. 56ra),[14] die Christi Sieg über die Hölle feiert (GO, fol. 136^{r}). Es folgte der den erlösten Altvätern zugeschriebene *Advenisti desiderabilis*-Ruf (GO, fol. 136^{v}), der sich in einer Vielzahl der Medinger Andachtsbücher findet und eine Art Signaltext für die Osterzeit darstellt.[15] Zu den Eigenheiten der Medinger Reformliturgie gehört der auf die Melodie des *Alleluia* komponierte Tropus *Qualia ibi tunc fuerunt gaudia*.[16] Im Gothaer Andachtsbuch ist die Strophe lateinisch mit niederdeutscher Übersetzung wiedergegeben (GO, fol. 136^{v}–137^{r}). Es folgte die Prozessionsantiphon *In die resurrectionis meae* (O1, fol. 56ra), durch die der Zusammenhang mit der Taufe bekräftigt wurde.[17] Daran schloss das *Salve festa dies* an (GO, fol. 137^{v}),[18] mit dem die Herrlichkeit des Ostertages gepriesen wurde. Als letzten Prozessionsgesang verzeichnet das Propsthandbuch die Antiphon *Sedit angelus* mit den Versen *Cruxifixum*, *Nolite* und *Recordamini*.[19] Die Antiphon ist zum Einzug in die Kirche vorgesehen, wo es von den Laienschwestern, die an den Festtagen von der Nonnenempore aus an den Gottesdiensten teilnehmen durften, bei der Rückkehr aus dem Chor gesungen wurde, sodass es in deren Andachtsbüchern verzeichnet ist (BE2, fol. 93^{r}).[20] Wenn die Prozession wieder in die Kirche einzog, erklangen die Orgel und die Glocken, um die Wiederkehr des Lebens zu feiern.

Die Lagen im Propst-Handbuch mit den Anweisungen zum Osterfest wurden nach der Reform 1479 vollständig ersetzt; die Erweiterungen müssen so grund-

---

12 Zur Geschichte und Bedeutung der Antiphon *Vidi aquam* in der Aspersions-Prozession Buchinger, S. 74.

13 Im Gebetbuch GE ist dem lateinischen Text eine weitere Strophe vorangestellt (GE, fol. 89^{r}). Eine Edition des Textes findet sich in Waddell, S. 30.

14 O1, fol. 47va, 56vb, 56ra: Cantus-ID 201042. Vgl. zur Geschichte und Bedeutung der Antiphon *Cum rex gloriae* Brockett, S. 303–307; Buchinger, S. 64 f.; Janota: Studien, S. 192.

15 U. a. O1, fol. 48ra, 56rb: Cantus-ID 201042. Vgl. Lähnemann: Bilingual devotion, S. 325; Hascher-Burger/Lähnemann, S. 163.

16 Lipphardt: Liturgische Funktion, S. 186.

17 O1, fol. 55vb: Cantus-ID 003222. Zur Geschichte und Bedeutung der Antiphon *In die resurrectionis meae* Buchinger: Osterprozessionen, S. 67.

18 O1, fol. 56rb: Cantus-ID a00177.

19 Zur Geschichte und Bedeutung der Antiphon *Sedit angelus* Buchinger: Osterprozessionen, S. 72.

20 Zur Bildung der Laienschwestern siehe Schlotheuber: Klostereintritt, Kap. 3.2 und 3.5; Schlotheuber: Ebstorf und seine Schülerinnen; Schlotheuber: Intellectual Horizons.

legend gewesen sein, dass sie nicht durch kleine Korrekturen am Text zu bewerkstelligen waren. Einen Hinweis auf die Prozessionsordnung vor der Klosterreform bietet das Andachtsbuch Cecilias von dem Berge aus dem Jahr 1408. Hier findet sich zur Aspersions-Prozession eine längere Meditation (K4, fol. 59^{v}–62^{r}), die – anders als alle anderen Medinger Andachtsbücher – von den Prozessionsgesängen lediglich das Incipit des *Salve festa dies*-Gesanges anführt (K4, fol. 61^{r}), ohne Übertragung in die Volkssprache. Die reduzierte Form könnte darauf hinweisen, dass die Osterprozession im Zuge der Klosterreform an Liturgieformen, wie sie zum Beispiel im *Pontificale Romano-Germanicum* zu finden sind, angepasst wurde. Möglich wäre aber auch, dass die Prozessionsgesänge bereits vor der Klosterreform in Medingen etabliert waren, die Nonnen die Gesänge aber nicht in ihre Andachtsbücher aufnahmen, weil die Andachtspraxis der Nonnen vor der Klosterreform weniger an der Liturgie des Festtages orientiert war.

Im Folgenden soll die Umsetzung der ausführlichen Prozessionsordnung der Reformzeit und die Rolle des Hymnus und der Leise darin an drei Beispielen dargestellt werden.

1 Übersetzende Fortschreibung für die Bürgermeisterin

Die Handschrift Forschungsbibliothek Gotha, Ms. Memb. II. 84 (GO), die sowohl Weihnachten wie Ostern umfasst, zeigt die enge Verbindung zwischen Kloster und Stadt.[21] Sie wurde um 1500 für Anna Töbing, geb. Elebeke, geschrieben, die 1485 den Sülfmeister und späteren Bürgermeister Heinrich Töbing d. J. heiratete, wie aus einer Fürbitte für ihren Ehemann (fol. 77^{v}) hervorgeht. Das erklärt das größere Format und die reiche Ausstattung im Vergleich zu den Handschriften, welche die Nonnen für ihren eigenen Gebrauch herstellten.

Annas drei Schwestern Mechthild (genannt Mette, gest. 1519), Tiburg (genannt Tibbeke, gest. 1524) und Elisabeth sind 1481 als Novizinnen, 1505 als Nonnen in Medingen sowie als Schreiberinnen jeweils eines eigenen, rein lateinischen Apostelgebetbuches bezeugt (HH3, HH6, O3).[22] Auch ihre drei Nichten, die

21 Textanhang 5.1. Beschreibung der Handschrift in Schipke, S. 64–67. Die vorläufige Fassung (November 2013) des Katalogisats durch Falk Eisermann für die Digitalisierung ist momentan über Manuscripta Mediaevalia abrufbar und soll in das Handschriftenportal (handschriftenportal.de) integriert werden (http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj31579676; 22. Januar 2022).

22 Vgl. Lähnemann: Medinger Nonnen, und die Handschriftenliste unter Kap. 6.1.

Töchter Ludolfs d. J., traten in den Medinger Konvent ein. Anders als ihre Schwestern und Nichten lernte Anna auf der städtischen Schule nicht Latein, sondern Niederdeutsch, und das Andachtsbuch machte daher die liturgischen Abläufe für sie auf Niederdeutsch übersetzend und erklärend zugänglich.

Trotz der großen Unterschiede zwischen ihrem niederdeutschen und dem frühen, weitgehend lateinischen Andachtsbuch K4 weisen beide auf die besondere Bedeutung des *Salve festa dies* in der Prozession hin. In GO wird der Hymnus optisch durch eine zehnzeilige S-Initiale in Gold hervorgehoben, ein Abbild vom Glanz des Festtages, der im *Salve festa dies* gepriesen wird.

Es folgt eine versweise Übersetzung des lateinischen Hymnus. Der erste *Salve festa dies*-Vers wird auf Lateinisch mit neumierter niederdeutscher Übersetzung wiedergegeben, die Folgeverse werden durch Gold-Lombarden hervorgehoben, dann anzitiert und in die Volkssprache übersetzt.[23] Die Übersetzung wird durch abwechselnd rote, blaue und grüne Lombarden gegliedert, die den Vorrang des Lateinischen vor dem Niederdeutschen visualisieren und gleichzeitig die Gliederung von Text und Übersetzung markieren.

Die lateinischen Incipits der gesungenen Strophen ermöglichen es Anna Töbing, den Gesang des Klerus zu verfolgen und den Text zu navigieren, der dann in der Übersetzung simultan mitvollzogen werden konnte. Die Neumierung der niederdeutschen Partien zeigte an, an welchen Stellen sie in den Gesang einstimmen konnte, hörbar oder auch im innerlichen Nachvollzug. Die Übersetzungspraxis förderte somit ein Verständnis der liturgischen Abläufe am Osterfest und ermöglichte die direkte Teilnahme. Um in die innere Andachtshaltung für eine gelingende Kommunikation mit Gott einzustimmen, ist Musik eine gezielt eingesetzte Immersionsstrategie, die eine liturgische Vergegenwärtigung des objektiven Heilsgeschehens in der subjektiven Heilsaneignung begleitet. So fordert die Rubrik zur Osterprozession dazu auf, sich während des Umgangs im Hof die Höllenfahrt Christi zu vergegenwärtigen: „Bei der Prozession, wenn man um den Hof zieht, denke an deinen Herrn, als Gott aus der Hölle mit der Schar der heiligen Engel kam, die ihm vorausgingen, und mit den auserwählten Seelen, die er erlöst hatte, die ihm mit Musik und Gesang folgten [...] grüße den hochgelobten Ostertag mit diesen süßen Worten und sprich [...].“[24] Wie die erlösten Seelen Christus mit Gesang folgten, soll auch die Leserin sich dem vom Klerus angestimmten

23 Die niederdeutsche Übersetzung des *Salve festa dies* ist in gleicher oder ähnlicher Form auch in den anderen niederdeutschen Andachtsbüchern zu finden, vgl. die Handschriftenliste unter Kap. 6.1., und ist nach T1 von Mante, S. 82–88 herausgegeben. In der Edition unter Kap. 5.1. sind die abweichenden Hinführungen zum Hymnus nach T1 und BE3 in die Fußnoten aufgenommen.
24 GO, fol. 137^{r}, vgl. Edition unter Kap. 5.1., Übersetzung nach Hascher-Burger/Lähnemann, S. 124.



Abb. 1: GO, fol. 137ᵛ mit *Salve festa dies* und *Alse heyl is desse dach* mit Musiknotation. Copyright: Forschungsbibliothek Gotha.

Gesang anschließen; Musik wird zum Bindeglied zwischen biblischer Geschichte und realer Prozession. Im Reenactment aktualisiert sich die Erlösungstat Christi, die von den Prozessionsteilnehmern präsentisch miterlebt wird.

2 Lateinische Andachtsfortschreibung in der Modellhandschrift

Elisabeth von Winsen schrieb 1478 im Auftrag des Reformpropsts Tilemann von Bavenstedt (1467–1494) den Psalter Dombibliothek Hildesheim, Ms. J. 27 (HI2), den sie mit einer Reflexion in Versform zur Entstehung der Handschrift beschloss.[25] Datum und Anlage deuten darauf hin, dass die Nonne Winheid, die im gleichen Jahr das Andachtsbuch Dombibliothek Hildesheim, Ms. J. 29 (HI1) schrieb, Elisabeths Schwester war und dass die Handschrift ebenso als Modellbuch für die Klosterreform dienen sollte.[26] Die Grundlage des Andachtsbuches bildeten die Osterliturgie und ältere Gebete, Gesänge und Meditationen, die von Winheid systematisiert und ausgeweitet wurden.

Anders als Familienangehörigen und Laienschwestern war es den Medinger Nonnen aufgrund der im Zuge der Klosterreform verschärften Klausurbestimmungen nicht erlaubt, an den Prozessionen des Klerus in der Kirche teilzunehmen. Das Propst-Handbuch verzeichnet insgesamt dreizehn Prozessionen, von denen nur der zweite Umzug an Fronleichnam, der an die Prozession des Klerus anschloss, vom Nonnenchor aus durch den Kreuzgang führte.[27] Die für Medingen geltenden Windesheimer Statuten schreiben vor: „Die Nonnen nehmen nicht an den Prozessionen teil, sondern singen auf dem Chor die Gesänge, die für die jeweilige Prozession zu singen vorgeschrieben sind."[28] Die in den privaten Handschriften enthaltenen Meditationen und Gebete zu den Gesängen boten damit

---

25 Hascher-Burger/Lähnemann, S. 1.
26 Vgl. den Textanhang unter Kap. 5.2. Eine Edition mit Kommentar von Henrike Lähnemann wird 2022 bei Mohr-Siebeck erscheinen; Beschreibung bei Giermann/Härtel, S. 177–184.
27 O2, fol. 8v, fol. 17v–24r, fol. 29r, fol. 31r, fol. 55v, fol. 56r, fol. 58v, fol. 64r, fol. 64v und fol. 66r. Der Chronist der Klosterbräuche des achtzehnten Jahrhunderts, der sich auf das später verbrannte Klosterarchiv stützten konnte, berichtet allerdings, dass die Nonnen auch an der Prozession zu Mariä Reinigung teilgenommen hätten (Lyßmann, S. 221). Zum Nonnenchor Muschiol; Jäggi; Jäggi/Lobbedey. Zum Kreuzgang als Ort für imaginierte geistige Pilgerfahrten Siart, S. 288–290.
28 Van Dijk, S. 828: *Moniales non faciant processiones, sed in choro cantant que proprie ad processionem cantanda ordinata sunt*. Deutsche Übersetzung zitiert nach Hascher-Burger/Lähnemann, S. 98. Der Liber Ordinarius des Augustinerchorfrauen-Stifts Heiningen und ein ihm nahestehendes Prozessionale belegen beispielsweise, dass zwei von der Chantrix ausgewählte

den Frauen die Möglichkeit, betrachtend das liturgische Geschehen vom Nonnenchor aus zu verfolgen.

Das Hildesheimer Andachtsbuch erweitert die liturgischen Prozessionsgesänge zu einer zusammenhängenden Meditation über die Auferstehung und Hochzeit Christi, aufgeladen mit Elementen aus der Brautmystik.[29] *Vidi aquam* (HI1, fol. 66^{v}–67^{r}), *In die resurrextionis* (HI1, fol. 67^{r}–67^{v}), *Advenisti-desiderabilis*-Ruf (HI1, fol. 68^{r}–68^{v}), *Te agnum sine macula* (HI1, fol. 69^{r}), *Salve festa dies* (HI1, fol. 69^{r}–72^{r}) und *Sedit angelus* (HI1, fol. 72^{v}–73^{v}) werden in ein theologisch komplexes Textmosaik eingepasst, das den Kern des Osterfestes für die Benutzerin erfahrbar macht: Die Auferstehung geschieht nicht in der Vergangenheit, sondern im Hier und Jetzt. Der mehrfach als ‚goldfließend' (*auriflua*) bezeichnete Ostertag drückt sich in der Materialität der Handschrift mit Gold-Initialen, Goldschrift für Wörter wie *resurrectio* und *Osterdach* sowie zahlreichen Randminiaturen aus. Die Ausstattung dient der Andachtshilfe, um sich stärker in die Meditation versenken sowie einzelne Aspekte des Textes herausgreifen und vertiefen zu können.

Während der Umzug um den Klosterhof die Prozession Christi mit der Engelsschar zur Befreiung der Väter aus der Vorhölle auch physisch nachvollzog, gewährten die Andachtsbücher den Nonnen auf dem Chor geistlichen Eintritt zur Auferstehungsfeier und zum Hochzeitsfest mit Engeln und Heiligen. Ezechiel wird zum Vorsänger der Antiphon *Vidi aquam* (HI1, fol. 66^{v}), Jesaja zum Kantor der Antiphon *In die resurrectionis* und Gregor der Große zum Precentor der eigentlichen Prozessionsschilderung im *Cum rex gloriae* stilisiert. Bernhard von Clairvaux, für das Zisterzienserinnenkloster Medingen von besonderer Bedeutung und daher eine häufige Referenz in Bild und Text der Andachtsbücher, tritt als weitere Autorität auf (HI1, fol. 67^{r}). Der Folgeabschnitt erinnert an die im *Cum rex gloriae* beschriebene Prozession, die Christus mit der Schar der Erlösten vollzog (HI1, fol. 68^{v} „Danach wird eine feierliche Prozession durchgeführt als Erinnerung an jene Prozession, die Christus als König der Ehre bei der Rückkehr von der Hölle mit dem Heer der Erlösten feierte, während er sie in das Paradies des Jubels einführte, hüpfend und springend…") [30] und schon weiter oben im Zusammenhang mit dem niederdeutschen Andachtsbuch GO diskutiert wurde. Für die Nonnen ist die dazugehörige lateinische Meditation aber gänzlich anders als Dialog eines Kollektivs mit Christus gestaltet. Christus adressiert sie als Braut und verspricht ihnen, den „Töchtern

Nonnen auf dem Chor das *Salve festa dies* nach dem *Cum rex gloriae* bei der Prozessionsstation sangen, Limbeck, S. 266.

29 Vgl. Lähnemann: Per organa, S. 407.

30 Vgl. u. Kap. 5.2.

der Auferstehung“ (HI1, fol. 68v),[31] sie am Jüngsten Tag ins himmlische Jerusalem zu geleiten, wo sie ihn von Angesicht zu Angesicht (1Cor 13,12) sehen werden. Die Antwort darauf bilden zunächst eine niederdeutsche, sodann eine lateinische Strophe.[32] Gemeinsam beschreiben sie den himmlischen Tanz, der von Christus mit seiner Braut eröffnet wird. Jesus wird als „Jubilus“ bezeichnet, und es wird versprochen, dass die Seele dessen, der diesen Jubel beherrsche, „von Minne heiß und von himmlischer Speise satt“ werde (HI1, fol. 69r). Es folgt das *Salve festa dies*, dann die Schilderung eines imaginierten Spaziergangs im Garten des Herrn. Die Meditation schließt mit einem Besuch der Braut am Grab des Herrn, wo sie dem Engel als Trauzeugen des Herrn begegnet, der sie in Erweiterung der Prozessionsantiphon *Sedit Angelus* (HI1, fol. 72v–73v) im Verständnis der Auferstehung unterweist.

Der *Salve festa dies*-Abschnitt (Textbeispiel u. Kap. 5.2) wechselt die Distichen des Hymnus mit volkssprachlichen Versen ab. Der deutsche Text ist durchgängig kleiner geschrieben, um Notation zu ermöglichen, während für das *Salve festa dies* der reguläre Schriftgrad verwendet wurde. Dies dürfte kaum ein Hinweis darauf sein, dass der Hymnus nicht gesungen werden sollte, sondern eher dessen Bekanntheit signalisieren, sodass er nicht eigens als singbar markiert werden musste. Der niederdeutsche Text beschreibt nach der vollständig zitierten Leise *Also heylich is desse dach* einen Frühlingsspaziergang im Blumengarten. Die reale Prozession wird also durch das imaginierte Lustwandeln im Garten des Herrn ersetzt. Die Randzeichnung zweier Männer in festlicher Kleidung mit Haarkränzen, farbig abgesetzten Kurzmänteln über den Tuniken und Trippen (Holzunterschuhen) unter farbigen Schnabelschuhen inmitten blühender Blumenwiesen tragen den Reichtum des himmlischen Gartens in die Handschrift.

Die musikalischen Zitate in den Spruchbändern der Figuren spiegelt die allgemeine Freude, die an diesem besonderen Tag vorherrscht. Die deutschen Verse haben oft eine zusätzliche lateinische Zeile, die als singbar gekennzeichnet ist.[33] Erstere beziehen sich nicht direkt übersetzend auf das *Salve festa dies*, sondern können als antiphonale Antwort darauf begriffen werden. Einzelne goldfarbene Initialen mit rotem Fleuronné heben wichtige Textstellen hervor, manchmal den deutschen Vers, häufiger den Beginn der lateinischen Strophe. Trotz seiner mosaikartigen Komposition, die durch die farbigen Initialen sichtbar bleibt, lässt sich der Text als eine durchgängige Meditation über den besonderen Platz lesen, den der

31 In Abwandlung des Versprechens Lc 20,36 *neque enim ultra mori potuerunt: æquales enim angelis sunt, et filii sunt Dei, cum sint filii resurrectionis*, das in HI1, fol. 21v zitiert wurde.

32 Die lateinische Strophe *Te agnum sine macula* ist ediert in AH 50, S. 351, Nr. 271, Str. 8b. Zum apokalyptischen Hintergrund des Hymnus vgl. Berger, S. 114.

33 Letztere scheinen aus anderen Quellen zu stammen als die niederdeutschen Verse, so ist ein lateinischer Vers z. B. auch im Wienhäuser Liederbuch enthalten.



Abb. 2: HI1, fol. 70r mit dem Schluss des *Salve festa dies* und Marginalillustration zweier junger Männer mit dem Osterlied *Nu scholle we alle vrolik sin to desser osterliken tyd, dar…* Copyright: Dombibliothek Hildesheim.

Ostertag in der Heilsgeschichte einnimmt. Er wird im Niederdeutschen als Hochzeitstag Christi und des Christentums gepriesen, der die ganze Natur erneuert.

Das Andachtsbuch erlaubt es seiner Benutzerin, Grenzen des Raumes zu überwinden, und zwar im doppelten Sinne: Vom Nonnenchor aus konnte sie einerseits gleichzeitig der Prozession folgen und andererseits an der himmlischen Freudenfeier der Auferstehung Christi und Hochzeit mit seiner Braut im Kreis der Engel und Heiligen teilnehmen. Das Bindeglied zwischen den Räumen – Kirchhof, Nonnenchor, Himmel – bildet die Musik, welche die irdischen und himmlischen Feierlichkeiten verknüpft. Die im Kreis der *Devotio moderna* immer wieder betonte Verbindung zwischen Musik und Meditation[34] geht auf den Affekt zurück. Beide erfüllten die Funktion der Affektbildung und stimmten den Gläubigen in die richtige innerliche Haltung für das Gebet ein. Sowohl für die Bürgermeistersfrau wie für die Nonnen dient Musik als immersiver Katalysator einer gelingenden Meditation, die zentrale Elemente der christlichen Glaubenswelt präsentisch erfahrbar macht.

34 Zur Verbindung von Musik und Meditation im Kreis der *Devotio moderna* siehe Hascher-Burger: Gesungene Innigkeit, S. 128–138.

3 Bilinguale Liturgie in einer mehrfach überarbeiteten Handschrift

Eine Besonderheit der Überarbeitung des Propst-Handbuchs ist der Einbezug der Volkssprache, der sich so weder in der Verdener Bistumsordnung noch in der Zisterzienserliturgie findet.[35] An sieben Stellen, mehrheitlich zum Osterfest, werden volkssprachliche Leisen in den Gottesdienst inseriert, mit denen die Laien auf die lateinischen Hymnen der Kleriker antworteten. Reflexe auf diese Praxis finden sich auch in den Andachtsbüchern der Nonnen, die Impulse der deutschen Gesänge aufgreifen und in ihre Betrachtungen integrieren.

Ein Beispiel hierfür bietet das lateinisch-niederdeutsche Andachtsbuch Bodleian Library Oxford, MS. Lat. liturg. f. 4 (O1).[36] Die Handschrift ist das Ergebnis eines mehrstufigen Handschriftenrecyclings, an dem wohl von Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fünf Hände beteiligt waren. Dieser Prozess zeigt, wie Schreiberinnen immer wieder in die Komposition der Handschrift eingriffen, um die Texte zu aktualisieren und an die sich verändernde Andachtskultur des Klosters anzupassen.

Wie in den oben diskutierten Beispielen ist auch in diesem Andachtsbuch das *Salve festa dies* Teil der Aspersions-Prozession am Ostersonntag (O1, fol. 115^{v}–116^{r}), in Kombination mit den Prozessionsgesängen *Vidi aquam* (O1, fol. 112^{r}), *Cum rex gloriae* (O1, fol. 112^{v}), *In die resurrectionis meae* (O1, fol. 113^{r}) und *Sedit angelus* (O1, fol. 114^{r}). Auch hier sind die Gesänge in eine Meditation über die Auferstehung Christi und die Hochzeit mit seiner Braut eingearbeitet. Die Leise *Also heylig is desse dach* findet sich aber auch noch in einem anderen Kontext. Dieser bietet ein Beispiel für die Verselbstständigung volkssprachlicher Gesänge, die unabhängig von der Liturgie neu kombiniert werden konnten. Die Leise wurde in ein Medley aus Lieblingsversen verschiedener Medinger Ostergesänge eingearbeitet (O1, fol. 77^{v}–78^{r}), die „im Jubel des Herzens“ beim Verlassen des Chores nach der Matutin am Ostertag zu singen waren.[37] Zusammengefügt wurden zwei Zeilen aus dem *Laudes salvatori* („Der Tag ist aufgegangen, den der Herr gemacht hat, an dem er den Tod zerstört und als Sieger seinen Geliebten lebendig erscheint“), der *Advenisti*-Ruf der Altväter im Limbus aus dem *Cum rex gloriae* („Du, Wünschenswerter, bist angekommen“), hier als Gruß an den Ostertag verwendet sowie der Anfang der Leise. Mit Ausnahme der zweiten Zeile aus dem *Laudes salvatori* ist alles mit neumenartig verkürzter linienloser Choralnota-

35 Hascher-Burger/Lähnemann, S. 114–125.

36 Vgl. u. Textbeispiel 5.3. Katalogisat online auf https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_6544 (22. Januar 2022).

37 Lähnemann: per organa, S. 409.

tion versehen. Die drei hymnischen Zitate werden so zu einem neuen zweisprachigen Gesang und Begrüßungslied für den Ostertag bzw. Christus arrangiert, der seinerseits als Osterherr, Ostersonne und Ostertag apostrophiert wird.

Die theologische Begründung für die Verbindung von Volks- und Gelehrtensprache findet sich auf der Doppelseite mit dem Beginn des *Salve festa dies* (O1, fol. 115^{v}–116^{r}) in Form von Marginalilluminationen visualisiert. Unterhalb der *Salve*-Initiale steht eine festlich gekleidete Figur mit Blumenkranz und Pelzrock, die ein Spruchband mit der Leise *Crist is vpstande van der* [*marter alle*] hält.[38]



Abb. 3: O1, fol. 116^{r} Beginn des *Salve festa dies* und Marginalillustration mit *Christ is upstande*. Copyright: Bodleian Libraries, University of Oxford.

38 Dem Propst-Handbuch ist zu entnehmen, dass nach der Elevation des Kreuzes am Ostermorgen Propst und Beichtvater für die Antiphon *Surrexit dominus de sepulchro* in einen Wechselgesang mit dem Klerus einstimmen. Auf das anschließende *Victimae paschali laudes* antworten die Laien mit dem *Crist is upstande* (O2, fol. 48vb–49ra), vgl. Hascher-Burger/Lähnemann, S. 119.

Die Illumination der gegenüberliegenden linken Seite 115^{v} in O1 zeigt Gregor den Großen, der durch ein Homilienzitat als solcher zu erkennen ist und darauf hinweist, dass zu Ostern keine Stimme schweigen solle.[39]

Das gleiche Kirchenväterzitat wird ebenfalls im Propst-Handbuch angeführt und dort explizit mit dem volkssprachlichen Gesang verbunden: „Darauf folgt das *Victimae paschali laudes*, zu dem die Laien *Crist is upstande* singen, denn es ist sehr unwürdig, wie Gregorius sagt, dass an dem Tag die Stimme des Fleisches die geschuldeten Lobpreisungen verschwiege, an dem nämlichen Tag, an dem das Fleisch des Schöpfers auferstand."[40] Damit wird die Beteiligung der Laien durch eine Autorität von hohem theologischen Rang verbürgt. Beide Leisen, sowohl *Christ is upstande* als auch *Also hellig is desse dach*, wurden an zentralen Stellen des Gottesdienstes von den Laien als Antwort auf die Gesänge der Kleriker, auf das *Victimae paschali laudes* und *Laudes salvatori* bzw. das *Salve festa dies*, gesungen. Im Hildesheimer Andachtsbuch (HL1), dem Modellbuch für die Reformhandschriftenproduktion, findet sich eine ähnliche Begründung der Praxis, die noch über das Gregoriuszitat hinausgeht. Die Zweisprachigkeit in der Liturgie wird hier mit der Doppelnatur Christi begründet: „Auf diese Weise wird in der Sequenz mit dem Lobpreis der Laien abgewechselt, weil bei der Auferstehung Christi sich das Menschliche mit dem Göttlichen vereinte; verdientermaßen stimmen daher alle Geschlechter und Stände mit zusammenklingenden Stimmen ein."[41] Offensichtlich scheint es ein Anliegen gewesen zu sein, die Grundlagen der speziellen Medinger Liturgie zu kommunizieren, denn ähnliche Begründungen finden sich nicht nur in den lateinischen Handschriften der Nonnen, sondern auch in den Andachtsbüchern der Laienschwestern, wenn lateinisch-niederdeutsche Wechselgesänge zwischen Klerus und Laien notiert werden. So wird direkt bei der Erwähnung der Leise *Also heylich is desse dach* das gleiche Gregoriuszitat paraphrasiert (T1): „Denn Gregorius sagt: es ziemt sich nicht, dass

---

39 Das Zitat auf dem Spruchband der Illustration *Non enim fas est vt ea die taceat lingua carnis* stammt aus der Homilia XXI zum Ostersonntag: *Dat loquendi ausum ipsa etiam resurrectionis Dominicae tanta solemnitas, quia et indignum valde est ut eo die laudes debitas taceat lingua carnis, quo videlicet die caro resurrexit auctoris* (PL, 76, Sp. 1170). Das Zitat findet sich in mehreren Medinger Handschriften, so z. B. auch in M, fol. 82^{r}.

40 O2, fol. 48vb–49ra: *Deinde ‚Victime paschali laude', laycis laudem canentibus „Christ is", quia indignum valde est, ut dicit Gregorius, quod eo die Laudes debitas taceat lingua carnis, quo videlicet die caro resurrexit auctoris*. Hascher-Burger/Lähnemann, S. 285.

41 HI1, fol. 39^{v}: *Ideo in sequencia populorum laudibus alternatur, quia in christi resurrectione diuinis humana iungitur; merito omnis sexus et gradus consonis resultat vocibus*. Deutsche Übersetzung Hascher-Burger/Lähnemann, S. 120.

an diesem edlen Ostertag die Zunge des Menschen schweige."[42] Auffällig ist, dass die Begründung vor allem in den lateinischen Andachtsbüchern der Nonnen immer wieder stark verkürzt wird und z. B. nur in den Spruchbändern der Marginalilluminationen erscheint; der weitere Argumentationszusammenhang dürfte den Nonnen bekannt gewesen sein.

Was die Praxis konkret für das Selbstverständnis der Medinger Konventualinnen bedeutet, veranschaulicht eine in den Andachtsbüchern häufig wiederkehrende Bildformel zur Begrüßung und Verabschiedung des Ostertags, z. B. O2, fol. 174^{v}, am Beginn eines Abschiedsgebetes zur Vesper, hervorgehoben durch zugehörige Gold-Initiale und Marginal-Illumination. Die Miniatur zeigt die Nonnen und Laienschwestern (links) und festlich gekleidete weltliche Männer und Frauen (rechts) beim gemeinsamen Abschied vom Ostertag, angedeutet durch die untergehende Sonne im Hintergrund. Beide Gruppen bilden eine Andachtsgemeinschaft, auch wenn sie realiter durch die Klausurbestimmungen voneinander getrennt waren. Der Konvent unterhielt enge familiäre, soziale, ökonomische und politische Verbindungen mit der Stadt Lüneburg, aus der die Nonnen stammten und für die auch gebetet wurde (z. B. O1, fol. 28^{v}). Die Verabschiedung vom Ostertag erfolgt wieder im lateinisch-niederdeutschen Wechselgesang, bei dem die Nonnen *O vale dies sine vespera* singen, während die Laien mit dem Vers *O sote dach, woldestu bi vns bliv*[*en*] antworten.

4 Fazit

Die *Salve festa dies*-Bearbeitungen zeigen den kreativen Umgang der Medinger Nonnen mit Text, Musik und Bild. In den Medien-Collagen erweist sich ihre Bildung in Liturgie, Musik und Rhetorik sowie das Bestreben, die Andachtskultur im Kloster und in Laienkreisen mitzugestalten. Dabei greifen die Nonnen auch auf volkssprachliche Ausdrucksformen zurück. Dieser Anspruch, der mit der norddeutschen Klosterreform gestärkt und später von der lutherischen Reformation in Frage gestellt wird, findet seine materielle Entsprechung in der Handschriftenproduktion.[43]

Die Handschriftenform ermöglicht es, Medienstrategien jeweils auf die Benutzerin zuzuschneiden, um das gemeinsame Ziel, die Anteilhabe am gottes-

42 *Wente sunte Gregorius secht: it entemet sik nicht, dat an desseme eddelen osterdaghe de tunghe des minschen swighe* (T1, fol. 65^{r}; Mante, S. 83), zum Kontext vgl. u. die Anmerkung zum Textbeispiel 5.1.

43 Vgl. Gluchowski; Lähnemann: Nonnenkrieg.

dienstlichen Geschehen und dessen tieferes Verständnis, zu ermöglichen. Das scheint zunächst Kompensationsstrategien zum Ausgleich für das darzustellen, was dem männlichen Klerus vorbehalten war: Die *Salve festa dies*-Übersetzung ermöglichte es den Laien, die lateinischen Gesänge des Klerus, die sie nicht in der Originalsprache verstehen konnten, simultan an der niederdeutschen Übersetzung nachzuvollziehen. Und die textliche Schilderung der Prozession erlaubte es den Nonnen, die aufgrund der Klausurbestimmungen nicht physisch an dem Umzug teilnehmen konnten, den Ablauf zu verfolgen. Aber in der Verbindung von Latein und Volkssprache, Übersetzung, Erweiterung und farbiger Ausgestaltung des Textes entwickelt sich eine eigene theologisch komplexe Deutung des Ereignisses, die mehr ist als eine Kompensation. Es kommt zu einer Überlagerung verschiedener Ebenen, die über das hinausgeht, was der männliche Klerus beim Singen des Hymnus auf der Prozession erfuhr.

Der gesungene Hymnus stimmt die Gläubigen auf die Kommunikation mit Gott ein und wird zum Katalysator der Vertiefung in die Meditation. Zum Klang des Hymnus vom Klostergelände werden in der Andacht die himmlischen Chöre hinzuzitiert, zum Propst als Vorsänger treten die biblischen Gestalten und Kirchenväter als Sänger und Interpreten. Die Gemeinde, die sich physisch von ihrem Platz in der Pfarrkirche unterhalb des Nonnenchores während der Prozession entfernt, wird im Bild der Handschriften in die Gemeinschaft der Nonnen integriert. In den Andachtsbüchern wird der reale Umzug überhöht zum himmlischen Freudenfest über die Auferstehung Christi und die Hochzeit mit seiner Braut. Die Hymnen- und Sequenzenübersetzungen haben an dieser Umkodierung einen entscheidenden Anteil. Im Wechsel der Sprachen eröffnet sich ein Interpretationsraum, der aus dem Zusammenspiel von gesungenen Stücken und meditativen Erweiterungen im Medium der Handschrift den Begriff des Hymnus ebenso wie den Begriff der Übersetzung ausweitet. Wie Bynum gezeigt hat, wechseln die Nonnenkronen von der Allegorese der gesungenen Liturgie in die Realität der Jungfrauenweihe und Kunst. Von dort aus werden sie wieder in Gebeten vertextet. Auf diese Weise bringt die Andachtskultur der Nonnen Hymnus, Raum und Objekt zusammen.[44] In der materiellen Umsetzung des Andachtsbuches weitet sich hymnisches Sprechen auf alle Sinne aus, wird erfahr- und sichtbar, für die Bürgermeisterin in der Stadt ebenso wie die Frauen auf dem Nonnenchor.

44 Vgl. dazu den Objektbegriff bei Bynum: Things, weiter entwickelt in Bynum: Dissimilar Similitudes; auf Medingen angewandt bei Lähnemann: Schnipsel.

5 Textbeispiele zur *Salve festa dies*-Bearbeitung in den Medinger Handschriften

Die Texte basieren auf eigenen Transkriptionen; das Layout richtet sich nach der Ausgabe der Handschrift HI1 (Beispiel 5.2.), die bei Mohr Siebeck 2022 im Druck erscheinen wird, deren Editionsrichtlinien wiederum auf der Ausgabe von T1 durch Mante beruhen. Die Sprache mit dem geringeren Textanteil (lateinisch für GO, niederdeutsch für HI1 und O1) wird kursiviert; Hymnen, Zitate aus der Liturgie und als singbar gekennzeichnete Textblöcke sind eingerückt; moderne Interpunktion ist eingeführt. Ergänzungen in eckigen Klammern sind aus anderen Medinger Handschriften übernommen. Für die kurzen Beispiele wird auf einen textkritischen Apparat ebenso verzichtet wie auf eine Wiedergabe der optischen Hervorhebungen durch Initialen oder Farbe, auf Unterschiede in Schriftgröße und die Musiknotation. Einen Eindruck davon vermitteln die Abbildungen 1–3; Digitalisate der Handschriften sind vollständig über Medingen Manuscripts zugänglich.

5.1 Forschungsbibliothek Gotha, Ms. Memb. II. 84, fol. 137ʳ–138ᵛ

Darna singhet me:

> *In die resurrexionis mee* [*precedam vos in galyleam*].
>
> De here secht: „an dem daghe myner vpstandinghe wil ik to semmede sammelen de dede, vnde wil to semmede lesen de riken, vnde wil vthgheten bouen iuk dat reyne water (dat is: ik wil hute alle der menen cristenheyt gheuen mynen hilghen licham vnde myne gnade vnde wil juw to malen waschen an mynem blode van al juwen sunden)“.[45]

An der processien, wan me vmme hof gheyt, so denck an dynem herten, do got quam van der helle myt der schare der hilghen enghele, de eme vorghinghen vnde myt den vterweleden sele[n], de he loset hadde, de eme volgeden myt schalle vnde myt sanghe vnde myt sodaner vroude, de nen tunghe spreken mach; liker-

45 T1, fol. 64ʳ (Mante, S. 82): *In deme dage miner vpstandinghe wil ik iw vorghan in Galyleam (dat is: in de hilghen kerken in deme hilghen Sacramente, dar iu mi seen in der staltnisse des brodes). U-olghet mi nv in ghanseme louen an desseme werden daghe miner vroliken vpstandinghe vnde hebbet in iuwen herten de Processien, de ik in desser eddelen nacht vor-ghan hebbe den vterkornen selen mit den choren der hilghen enghele van der* (64ᵛ) *helle wente to deme graue in vnbegripelker vroude! So wil ik iw in deme daghe iuwer vpstandinghe herliken vorghan in Galyleam (dat is: in de hemmelsche stat Iherusalem). Dar scholle iu min begherlike antlat ewelken schouwen.*

wis wart desse erlike processie ordineret to louen vnde to eren deme vndotliken koninghe, de hute myt groten seghe ghan is van der helle; des mede vrowe dy myt der moder der hilghen kerken, vnde grotet den hochghelaueden osterdach myt (137ᵛ) dessen soten worden, vnde sprik aldus:[46]

Salue festa dies toto venerabilis euo,
Qua deus infernum vicit et astra tenet.
Grotet sistu hochtydelke dach, de du byst iummer eraftich,
an deme god de helle verwunnen hefft vnde holt de hemmele, dat sint de vterweleden.

Ecce renascentis [*testatur gracia mundi*
omnia cum domino dona redisse suo].
Seet, de gnade der wedderbornen werlt betughet
alle de ghaue werder komen syn myt eren heren.

Darto singhe du myt innycheyt dynes herten dessen nascreuen loysen, wente du des van horsamme vnde banne plichtich byst:

Alse heyl is desse dach,
dat en nenman vullen louen mach,
sunder de heylige godes sone,
dede helle tobrack vnde den leyden duuel darinne bant
dar mede losede he de kristenheyt
dat was god suluen, kryoleys.[47]

Nanque [!] *triumphanti* [*post tristia tartara cristo*
vndique fronde nemus gramina flore fauent].
Wente de wolt medevrouwet sik alderweghene myt den telghen, de sade,
mit (138ʳ) der blomen, deme seghevechtelken kresemeden heren, na der drouighen helle.

Legibus inferni [*obprocessis super astra meantem*
laudant rite deum lux polus arua fretum].
De dach, de heuen, dat ertrike vnde dat mer louet god,
dede varen heft bouen den hemmelen vnde heft bedrucket de e der helle.

---

46 T1, fol. 64v (Mante, S. 82): *I-n desser Processien, wan me vmme hof gheyt, so lauet beyde papen vnde leyen dessen hogheloueden pasche-dach vnde anders nenen dach in deme iare*. BE3, fol. 88ʳ: *Erme vmme hoff gheyt, so singet me „Vidi aquam“ vnde den laue sangh den de hoge lerer vnde Pauwes sunde Gregorius maket hefft vnde singet in groter vrolicheyt* (88ᵛ) *„Cum rex glorie“. In desser processien wanme vmme hoff gheit so lauet beyde gheystlike vnde werlike personen dessen hochgelaueden pasche-dach; hir vmme so singet me in vrolicheit vnde grotet den edlen dach mit dessen soden worden also.*
47 T1, fol. 64ᵛ (Mante, S. 83): *To desseme soten sanghe antwert ok dat* (65ʳ) *mene volk vnde singhet: „Also heylich is desse dach.“ D-essen suten sangh lat ghan dor din herte vnde singhe ok mede! Wente sunte Gregorius secht: „It en temet sik nicht, dat an desseme eddelen osterdaghe de tunghe des minschen swighe.“*

Qui crucifixus [*erat deus, ecce per omnia regnat.*
dantque creatori cuncta creata precem].
Set de got dede cruceghet was regneret ouer al,
vnde al de schapenen geuet dem schippere dat lof.

Nobilitas anni [*mensium decus aura dierum*
horarum splendor scripula puncta fauent].
Desse dach is en eddelcheyt des iares, en cyrheit der mante, en schone weder der daghe, en schin der stunde, de orde, de puncte mede vrouwet sick.

Criste salus [*rerum bone conditor atque redemptor,*
vnica progenies ex deitate patris].
Criste, en heyl der dinghe, ghude schipper vnde loser,
yneghe slechte van der gotheit des vaders.

Qui genus [*humanum cernens mercisse profundo,*
vt hominem eriperes, es quoque factus homo].
De du seghest dat minschlike slechte sencket wesen an der dupe der helle,
du byst minsche worden, vppe dat du den minschen losedest.

Funeris exsequias [*pateris vite auctor et orbis,*
intrans mortis iter dando salutis opem].
O schipper des leuendes vnde der werlt, du doghedest de volghinghe der graft
vnde anghinghest den wech des dodes, vp dat du gheuest de helpe des heyles.

Pollicitam [*sed redde fidem precor alma potestas:*
tercia lux redijt, surge sepulte meus].
O hilghe wolde, ik bydde ghifff [!] wedder de loueden truwe:
de drudde dach is wedder komen, o myn begrauene sta vp!

Solue cathenatas [*inferni carceris vmbras*
et reuoca sursum, quicquid ad yma ruit].
Los de keden der dusternisse (138^v^) des kerkeners der helle
vnde lade wedder vp allent, dat gevallen is to den neddersten.

Redde tuam faciem [*videant vt secula lumen;*
redde diem, qui nos te moriente fugit].
Giff vns wedder din antlat, dat de werlt se dat licht;
gifff [!] vns wedder den dach, de van vns vloghenet wart, do du storuest.

Eripis innumerum [*populum de carcere mortis.*
Et sequitur liber, quo suus auctor adit].
Du losedest dat vntellike volk vth dem kerkenere des dodes
vnde [dat] volghet vry, wor sin schipper gheyt.

Hinc tumulum [*repetens post tartara carne resumpta,*
belliger ad celos ampla trophea refers].
O segeuechter, du ghingest wedder na den hellen to dem graue, wedder to nemende de minscheit, vnde alse en segheuechter bringest du den groten seghe to den hemmelen.

5.2 Dombibliothek Hildesheim, Ms. J. 29, fol. 68v–72v

Post hec agitur processio sollempnis in memoriam illius processionis, quam cristus rex glorie rediens ab inferis cum excercitu redemptorum celebrauit, dum eos in paradysum exultacionis introduxit tripudians et saliens,

ducens symphoniam et chorum
pro liberacione tantorum filiorum,
precinens eis nouum canticum,
quod non decet promere alium,
nisi inmortalem dei filium,
post tam gloriosum triumphum.

Et nos sequamur leti ac omni disciplina spirituali ornati magnificentissimum imperatorem, hanc curialem choream precedentem et dicentem:

In die Resurrectionis mee precedam vos in galyleam.

Congregamini, filie Resurrexionis, in hac die leticie cordis mei, quia, sicut promisi, precedo vos in galyleam. (69r) Ecce precedo in sacramento sub velamine panis, in quo aliud videtis et aliud creditis, intuentes panem et adorantes deum et hominem. Et ecce in die resurrectionis vestre vos sollempniter precedam in galyleam, iherusalem supernam. Ibi me videbitis facie ad faciem, sicut dixi vobis.

Her ihesus springhet to voren an,
he let de brut an siner hant;
he is de den iubel kan,
iubilus is he ghenant;
salich de den iubel wet,
de sele wert van mynnen het
vnd van hemmelscher spise sat.

Te agnum sine macula
iam sequitur stola candida,
filium virginis,
quocumque, virginum flos, ieris,
canentes cum intimo corde.

Salue festa dies toto venerabilis euo,
Qua deus infernum vicit et as(69v)tra tenet.

Also heylich is desse dach,
dat en nen man vul lauen mach
sunder de hechlich godes sone,
dede helle tobrak
vnde den leyden duuel darinne bant,
darmede losede he de cristenheyt,

dat was got suluen,
Kiri[eleison].

Ad hanc vocem, o adlethe,
letas aures adhibite,
quid decantet peraudite,
et post agnum mitem ite,
nouis stolis decorate,
post dilectum ambulate,
canentes cum tripudio.

Ecce renascentis testatur gratia mundi
omnia cum domino dona redisse suo:

Ik se de lenter tyt vpgahn, mine oghen schowet wunne
dar ik an den blomen gha al mit bliden sinne,
min herte vrowet sik ieghen der paschen minne.

Namque triumphanti post tristia tartara cristo
vndique fronde, nemus, gramina, flore fauent:

Dar ik an der vroude sta, min sele sweuet an blishop
ieghen den pris (70^{r}) *des iares clar, godes hoghe herschop.*
O Pasche, bringhe vs an des hemmels hof.

Legibus inferni oppressis super astra meantem,
laudant rite deum lux, polus, arua, fretum:

O vil eddele Pasche dach, aller tyde bistu schal,
hoghe werde Pasche dach, ouer vulle vns alle,
ey wol vns, iummer scholtu stan.

In eternis diebus salue phennata.

Qui crucifixus erat deus, ecce per omnia regnat,
dantque creatori cuncta creata precem.

Din anbeghin is vroude, dat ludet alle tunghen,
du bist aller blishop vul,
van di sweuet wunder,
kum hertelef, vrowe vns to allen stunden.

Eya modo iubilemus,
laudem deo decantemus, dicentes:

Nobilitas anni, mensium decus, aura dierum,
horarum splendor, scripula, puncta fauent.

Herschop vnde vroude de driuet dine tyde,
we dik an dem herten dricht de heft gude tyde.
O sote vrolike begherlike dach, woldestu bi (70^{v}) *vs bliuen.*

In leticia in delicijs et in karitate Resurgenti.

Criste salus rerum, bone conditor atque redemptor,
vnica progenies ex deitate patris.

De hemmlsche keyser de heft di suluen schapen
bouen alle wundere wunderliken,
kum dure schat, ervulle vns altemale.

Qui genus humanum cernens mercisse profundo,
vt hominem eriperes, es quoque factus homo.

God de an di spelet heft, do he dat werk der losinghe ansach,
dat he hude heft vullenbrocht,
dat was vor allen tiden,
do du besloten werest in sines herten scrine.

O kar[i]tas ineffa[bi]lis, multum amabilis.

Funeris exequias pateris vite auctor et orbis
intrans mortis iter dando salutis opem.

In der werlde anbeghinne bistu ouer sere hilghet,
van der hilghen dreualdicheyt
na al erer behechlicheyt
an erer wunnechliken rouwe werdicheyt.

Pollicitam (71r) sed redde fidem, precor, alma potestas:
tercia lux redijt, surge, sepulte meus.

Du bist mit nyen wunderen alle iarlikes riket,
vnde mit godes vpstandinghe bouen alle cyret,
darvmme motet di alle daghe wiken.

Tu cunctorum es festiuitas, tu preis eas honore.

Solue chatenatos inferni carceris vmbras
et reuoca sursum, quicquid ad yma ruit.

Du bist der werlde brutlachtighe dach cristi vnde der kristenheyt,
alle godes ewicheyt is vt di ghesaket,
vnde allent dat van godes almechticheyt is ghescapen.

Qua magnalia laudent celum atque terra.

Redde tuam faciem videant vt secula lumen,
redde diem, qui nos te moriente fugit.

De vndotlike brodegam heft hantruwet sine leuen brut mit enen eddelen vingherlin, dat is sin eddele dure blut, vnde gift er souenleyge morghenghaue, dat sin de ghaue des hilghen (71v) *gheystes, dar he se mede verclaret.*

Eripis innumerum populum de carcere mortis
et sequitur liber, quo suus auctor adit.

He cledet se na sik mit enen schinenden clede

vnde set er up dat houet golt,
de brukinghe siner gotheyt;
he trit mit er in enen vroliken dans.
He is aller vrouden krone,
muste ik sine clarheyt schouwen,
de dar het trinitas,
he is aller vroude en osterdach.

Hinc tumulum repetens post tartara cane resumpta,
belliger ad celos ampla trophea refers.

We to desser werschop wel ghen, de schal verlaten sin vaderlant
vnde alle dat he erdescher luste han,
so mach he treden an des lammes dans
vnde iummer singhen der enghele sangh.

Koningh dauid de herpet den danz,
he harpet den wol na vlite,
dar vns wol na verlanghen mach:
wat vroude is an hemmelrike!

Ma(72[r])*ria, Maria honnichsem, Maria keyserinne*
help vs, eddele iuncvrowe fin,
dat we den danz vulbringhen.

Reges terre et omnes populi,
principes et omnes iudices terre,
iuuenes ac virgines,
senes cum iunioribus
celebremus hanc excellentissimam diem in iubilo,
canentes intimo cordis desiderio: *Also heylich is desse dach.*

Dulcis sponsus, qui nos amat,
sic ad nos de throno clamat:
„O dilecte, o sodales,
sponse mee speciales."

Erit vobis hec dies memorialis, alleluia.
Et diem festum celebrabitis sollempnem domino
in progenies vestras legitimum sempiternum diem, alleluia.
Docce filios vestros, alleluia,
vt memoriter teneant in mente diem hanc.

O Jesu victor gloriosissime, rogo te per desiderium, quod habuisti in corde deitatis ad gloriam istius auriflui diei, cum dixisti:

Erit vobis hic dies memorialis
et legiti(72[v])mus sempiternus erit vobis,

miserere nobis et da nobis scincero corde diem istum festum sollempniter celebrare et mandata tua sollicite obseruare.

5.3 Bodleian Library Oxford, MS. Lat. liturg. f. 4, fol. 77v–78r

Post horam matutinalem, dum exis de choro, canta in cordis iubilo:

> Illuxit dies, quam fecit dominus,
> Mortem deuastans et victor suis apparens dilectoribus viuus.
> Aduenisti desiderabilis, quem exspectabamus!
> *Also heylich is dese dach,*
> *dat den nen man tho vullen lauen mach.*

6 Bibliographie

6.1 Medinger Handschriften

Aufgenommen sind hier nur die im Aufsatz diskutierten Andachtsbücher und diese auch nur in auf das Thema der *Salve dies*-Übertragung zugeschnittenen Auswahl. Die Erfassung der Medinger Osterandachtsbücher ist ein noch nicht abgeschlossener Prozess; Hinweise auf weitere Textzeugen und auf Textquellen innerhalb der Handschriften werden dankbar entgegengenommen. Alle Handschriften werden fortlaufend auf dem Blog Medingen Manuscripts verzeichnet, über die auch jeweils die Digitalisate verlinkt sind, die für einen Großteil der genannten Handschriften online abrufbar sind. Daten für Handschriften sind nur angegeben, wenn sie in den Handschriften selbst bezeugt sind; die anderen Handschriften sind zwischen der Klosterreform 1479 und der lutherischen Reformation in den 1530er Jahren entstanden und/oder in den Osterprozessionsteilen bearbeitet worden. Die Liste der Gesänge stützt sich auf den Katalog von Hascher-Burger: Verborgene Klänge, ergänzt durch die Angaben der GGdM, des Berliner Repertoriums, der einschlägigen Handschriftenkataloge und Autopsie. Die Incipits werden in normalisierter Form der Handschriftenkataloge angegeben. Wo nicht anders vermerkt, sind die Zahlen in Klammern Folio-Angaben.

Berlin, Staatsbibliothek

BE2 (Ms. germ. oct. 48): Andachtsbuch Ostern. Pergament und Papier. 313 Bll. 14 x 10,5 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi aquam* mit deutscher Übersetzung *Ik hebbe geseen dat water* (91^{r}). Meditation nach Augustinus *O milde sote Jhesu, ik segge dy danck* (91^{r}). *Cum rex gloriae* (91^{v}). *Advenisti desiderabilis*-Ruf mit deutscher Übersetzung *Wes ghegrot, O erwirdige doper godes* (92^{r}). *Salve festa dies* mit deutscher Übersetzung *Wes ghegrot, O du aldereddelste blenkernde houetgolt der dage* (92^{v}–93^{r}). *Cruxifixum in carne* (93^{r}). *Qualia ibi tunc fuerunt* fehlt. *Sedit angelus* fehlt.

BE3 (Ms. germ. oct. 265): Andachtsbuch Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Maria, Matthias. Pergament. 239 Bll. 14 x 10,5 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi Aquam* (88^{r}). *Cum rex gloriae* (88^{v}). *Salve festa dies* mit deutscher Übersetzung *Grotet sistu, hochtydelke dach* (88^{v}–89^{r}). *Cruxifixum in carne* (89^{v}). *Also heyl is desse dach* (105^{r}, GGdM Nr. 24c).

USA, Kentucky, Gethsemany Abbey

GE (MS. 23): Andachtsbuch Ostern. Papier. 16 x 10 cm. Lateinisch. Osterprozession: *Vidi aquam* (88^{r}). *Cum rex gloriae* (89^{v}). *In die resurrectionis meae* (90^{r}). *Salve festa dies* (91^{r}), mit grünem Blattweiser am Seitenrand. *Sedit angelus* mit *Cruxificum in carne* und *Nolite metuere* (91^{v}–92^{r}).

Gotha, Forschungsbibliothek

GO (Memb. II 84, BR 12845): Andachtsbuch Weihnachten, Ostern. Pergament. 234 Bll. 17 x 13 cm. Niederdeutsch. Osterprozession: *Vidi Aquam* mit deutscher Übersetzung *Ik hebbe sen dat water* (135^{v}). Meditation nach Augustinus *Ik danke dy, leue here ihesu criste* (135^{v}–136^{r}). *Cum rex gloriae* (136^{r}). *Advenisti desiderabilis-Ruf* mit deutscher Übersetzung *Wes wilkome alder begherlikeste* (136^{v}). *Qualia ibi tunc fuerunt* (136^{v}); gefolgt von deutscher Übersetzung *Grot vroude unde wunne* (136^{v}–137^{r}). *In die resurrectionis mee* mit deutscher Übersetzung *De here secht an em daghe myner vpstandinghe* (137^{r}–137^{v}). *Salve festa dies* (137^{v}–138^{v}) mit deutscher Übersetzung *Grotet sistu, hochtidelke dach* und Leise *Alse heyl is desse dach* (137^{v}, GGdM Nr. 24a). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum in carne*, aber ohne die anderen beiden Verse (138^{v}). *Also heyl is desse dach* (164^{r}, GGdM Nr. 24b).

USA, Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library

HHL2 (MS. Lat. 440); Andachtsbuch Ostern. Pergament. 218 Bll. 15,4 x 11,5 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. Taufprozession (112^{r}): *Vidi aquam* (112^{v} und als Teil einer mischsprachigen Meditation 113^{v}–114^{r}). *Also heilig is desse dach* (116^{r}).

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

HH1 (Ms. in scrin. 151b): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 204 Bll. Mittelniederdeutsch. Dramatischer Dialog zum *Advenisti* aus dem *Cum rex gloriae* (61r–62r). Meditation zu *Also heyllich is desse dach*, gefolgt von der ersten Strophe von *Salve festa dies* mit einer nur lose auf dem Hymnus beruhenden deutschen Meditation *Wes wilkome O daghende dach aller hulde* (85v).

HH2 (Ms. theol. 2199): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 269 Bll. 14 x 10 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi aquam* mit deutscher Übersetzung *Ick hebbe sen dat water* (98v). Meditation nach Augustinus *Ik dancke di, leue here ihesu criste* (99r). *Cum rex gloriae* (99v). *Advenisti desiderabilis* mit deutscher Übersetzung *Wes willekomen, O alder begerlikeste* (100r). *Qualia ibi tunc fuerunt* mit deutscher Übersetzung *Grot vroude vnde wunne* (100v). *Salve festa dies* mit versweiser deutscher Übersetzung (101r–104r).

HH3 (Ms. in scrin. 206): Apostelgebetbuch für Matthias, geschrieben von Tiburg Elebeke. Pergament. 280 Bll. 10 x 6,5 cm. Lateinisch.

HH6 (Ms. in scrin. 209): Apostelgebetbuch für Bartholomäus, geschrieben von Elisabeth Elebeke. Pergament. 213 Bll. 12 x 8,5 cm. Lateinisch.

Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek

HV1 (Ms. I 75, BR 15201): Andachtsbuch Ostern. Pergament und Papier. 450 S. 18,5 x 12 cm. Lateinisch. Osterprozession: *Vidi Aquam* (p. 27). *Cum rex gloriae* (p. 27). Tropus *Qualia tibi tunc fuerunt* (p. 27). *Salve festa dies* (p. 28). *Cruxifixum in carne* (p. 29). *Exultandi et letandi tempus est* mit deutscher Repetitio *Also heylich is de dach* (p. 161).

HV2 (Ms. I 74, BR 15202): Andachtsbuch Ostern. Pergament und Papier. 148 Bll. 15 x 11 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Cum rex gloriae* (p. 82). *Cruxifixum in carne* (p. 83). Text über dem *Cruxifixum* scheint über ein ehemaliges Lied geschrieben worden zu sein, ehemalige rote Neumen erkennbar (p. 83). *Exultandi et letandi tempus est* mit deutscher Repetitio *Also heyl* (p. 161). *Also heyl is dusse etc.* (p. 242).

Hildesheim, Dombibliothek

HI1 (Ms. J. 29): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 214 Bll. 13,5 x 9 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. 1478. Osterprozession: *Vidi aquam* (66v). *In die Resurrectionis meae* (67r). *Cum rex gloriae* (67v). *Advenisti desiderabilis* (68r). *Te agnum sine macula* (69r). *Salve festa dies* (69r). *Also heylig is desse dach* (69v). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum in carne*, *Nolite metuere* und *Recordamini* (72v–73v).

HI2 (Ms. J. 27): Psalter, geschrieben von Elisabeth von Winsen. Pergament. 21 x 14,5 cm. Lateinisch. 1478.

Hildesheim, Stadtarchiv

HI3 (Ms. Best. 52 Nr. 379): Andachtsbuch Ostern. Papier. 205 Bll. 11,5 x 7,5 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi aquam* (78^{r}–79^{r}). Meditation nach Augustinus *Gratias tibi ago* (79^{r}–79^{v}). *Cum rex gloriae* (80^{v}). *Salve festa dies* (81^{v}). *Also heilig is desse dach* (82^{r}). *Erit vobis hic dies memorialis alleluia* (82^{v}). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum in carne* (83^{r}–83^{v}).

Kopenhagen, Königliche Bibliothek

K2 (Ms Thott. 120 8°): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 251 Bll. 15 x 10,5 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi aquam* (89^{v}). *In die resurrectionis meae* (90^{r}). *Cum rex gloriae* (90^{v}). *Advenisti desiderabilis* (90^{v}–91^{r}). *Qualia tibi tunc fuerunt* (91^{r}). *Salve festa dies* (91^{r}). *Her Ihesus springt to voren an* (92^{v}). *Te agnum sine macula* (92^{v}). *Salve festa dies* mit niederdeutscher Übersetzung (93^{v}–96^{r}). *Also heilig is desse dach* (92^{v}–93^{r}). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum in carne, Nolite* und *Recordamini* (97^{v}–99^{r}).

K3 (Ms Thott. 130 8°): Andachtsbuch Weihnachten, Ostern. Papier. 265 Bll. 16 x 11 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi aquam* mit deutscher Übersetzung *Ik hebbe sen dat water* (174^{r}). Meditation nach Augustinus *Ik dancke di, leue here ihesu criste* (174^{v}). *Cum rex gloriae* (175^{r}). *Advenisti desiderabilis* mit deutscher Übersetzung *Wes wilekome alderbegherlike* (175^{r}–175^{v}). *Qualia tibi tunc* mit deutscher Übersetzung *Grote vroude vnde wunne* (175^{v}). *Salve festa dies* mit versweiser Übersetzung (176^{r}–177^{v}). *Also heilig is desse dach* als Antwort des Volkes mit Verweis auf Gregor den Großen (178^{r}). *Sedit angelus* mit deutscher Übersetzung mit *Cruxifixum in carne, Nolite metuere* und *Recordamini* (178^{r}–178^{v}).

K4 (Ms GKS 3452 8°): Andachtsbuch Ostern, geschrieben von Cecilia von dem Berge. Pergament. 141 Bll. 14,4 x 11 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. 1408. Osterprozession: *Salve festa dies* (61^{r}).

Münster, Staatsarchiv

M (MS. 201): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 225 Bll. 13 x 10 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. *Cum rex gloriae* (59^{v}), gefolgt bei einer Meditation zum *Advenisti desiderabilis* (61^{v}–63^{v}). Gregoriuszitat (82^{r}). Verbindung des *Advenisti* mit Zitaten aus dem *Salve festa dies* (87^{r}–90^{v}).

Oxford, Bodleian Library

O1 (MS. Lat. liturg. f. 4): Andachtsbuch Ostern. Pergament und Papier. 292 Bll. 12,5 x 9,3 cm. Lateinisch/Mittelniederdeutsch. *Also heylich is desse dach* (77^{v}–76^{r}, GGdM Nr. 25e).

Osterprozession: *Vidi aquam* (112^{r}). *Cum rex gloriae* (112^{v}). *In die resurrectionis mee* (113^{r}). *Salve festa dies* (O1, 114^{r}), dann als nachgeschobener Musikteil alle Gesänge in gotischer Choralnotation auf fünf Linien (114^{r}–119^{v}). O1 vermerkt zusätzlich, dass am Stationshalt des Heiligen Grabes das *Cruxifixum in carne laudate*, das *Resurgemque a morte adora* (120^{r}) sowie das *Qui crucifixus erat* gesungen wird (120^{r}). Das *Sedit angelus* fehlt.

O2 (MS. Lat. liturg. e. 18): Propsthandbuch. Pergament. 120 Bll. 20,5 x 16 cm. Lateinisch.

Oxford, Keble College

O3 (MS. 18): Apostelgebetbuch Thomas, geschrieben von Mechthild Elebeke. Pergament. 235 Bll. 11,5 x 8 cm. Lateinisch.

Trier, Bistumsarchiv

T1 (Ms. I 528): Andachtsbuch Ostern. Pergament. 238 Bll. 15 x 11 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi Aquam* mit deutscher Übersetzung *Ik hebbe sen dat water* (62^{r}–62^{v}). Meditation nach Augustinus *Ik danke di, leue here ihesu criste* (62^{v}–63^{r}). *Cum rex gloriae* (63^{r}). *Advenisti desiderabilis*-Ruf mit deutscher Übersetzung *Wes wilkome alder begherlikeste* (63^{v}–64^{r}). *Qualia ibi tunc fuerunt* mit deutscher Übersetzung *Grot vroude unde wunne* (64^{r}). *In die resurrectionis meae* mit deutscher Übersetzung *In deme daghe miner vpstandinghe* (64^{r}). *Salve festa dies* mit deutscher Übersetzung *Grotet sistu, hochtidelke dach* und *Also heilig is desse dach* (64^{v}–66^{r}). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum*, *Nolite metuere* und *Reordamini* (66^{r}–66^{v}).

T2 (Ms. I 529): Andachtsbuch Weihnachten, Ostern. Pergament. 219 Bll. 15,6 x 11,3 cm. Mittelniederdeutsch. Osterprozession: *Vidi Aquam* mit deutscher Übersetzung *Ik hebbe sen dat water* (127^{v}). Meditation nach Augustinus *Ik dancke di, leue here ihesu criste* (127^{v}). *Cum rex gloriae* (128^{v}). *Advenisti desiderabilis*-Ruf mit deutscher Übersetzung *Wes wille kome alder begherlikeste* (128^{v}–129^{r}). *Grot vroude unde wunne* [ohne lateinisches Original] (129^{r}). *In die resurrectionis meae* mit deutscher Übersetzung *In deme daghe myner vpstandinghe* (129^{r}). *Salve festa dies* mit deutscher Übersetzung *Grotet sistu, hochtydelke dach* und *Also heilig is desse dach* (129^{v}–130^{r}). *Sedit angelus* mit *Cruxifixum in carne*, *Nolite metuere* und *Recordamini*, versweise deutsche Übersetzung (131^{r}).

6.2 Literaturverzeichnis

Achten, Gerard: De gebedenboeken van de cisterciënzerinnenkloosters Medingen en Wienhausen. In: Miscellanea Neerlandica 3 (1987), S. 173–188.

Bailey, Terence: The Processions of Sarum and the Western Church. Toronto 1971 (Studies and texts 21).

Bärsch, Jürgen: Art. ‚Salve festa dies'. In: LThK 8 (2009), S. 1499.
Berger, Klaus: Die Apokalypse des Johannes, Kommentar. Bd. 1.1, Freiburg, Basel, Wien 2017.
Brockett, Clyde W.: Scenarios of the „Descent into Hell" in Two Processional Antiphons. In: Comparative Drama 42 (2008), S. 301–314.
Buchinger, Harald: Osterprozessionen und ihre Gesänge im Früh- und Hochmittelalter. Annäherungen an ein interdisziplinäres Forschungsfeld. In: Regensburger Studien zur Musikgeschichte 10 (2013), S. 9–97.
Bynum, Caroline Walker: Are Things ‚Indifferent'? How Objects Change Our Understanding of Religious History. In: German History 34.1 (2016), S. 88–112.
Bynum, Caroline Walker: Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe. New York 2020.
Fels, Wolfgang: Studien zu Venantius Fortunatus mit einer deutschen Übersetzung seiner metrischen Dichtung. Diss. Heidelberg 2006.
George, Judith W.: Venantius Fortunatus. In: TRE 34 (2002), Sp. 565–568.
George, Judith W.: Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul. Oxford 1992.
GGdM = Lütolf, Max (Hg.): Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Bd. 1: Gesänge A–D (Nr. 1–172). Kassel 2003 (Das deutsche Kirchenlied II,1).
Giermann, Renate, Helmar Härtel: Handschriften der Dombibliothek zu Hildesheim, Zweiter Teil: Hs 700–1050. Wiesbaden 1993 (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen 9).
Gluchowski, Carolin: Medingen Manuscript Production in the Age of Monastic Reform (1479) and Lutheran Reformation (1524–1544): How the project contributes to understanding the genesis of the Oxford prayerbook MS. Lat. liturg. f. 4, 2019. https://hab.bodleian.ox.-ac.uk/en/blog/blog-post-18/ (17. September 2021).
Härtel, Helmar, Felix Ekowski: Handschriften der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover. Erster Teil: Ms I 1–Ms. I 174. Wiesbaden 1989 (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen 5).
Hascher-Burger, Ulrike: Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio moderna. Leiden, Boston, Köln 2002.
Hascher-Burger, Ulrike: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1500. Hildesheim, Zürich, New York 2009.
Hascher-Burger, Ulrike, Henrike Lähnemann: Liturgie und Reform im Kloster Medingen. Edition und Untersuchung des Propst-Handbuchs Oxford, Bodleian Library, MS. Lat. liturg. e. 18. Tübingen 2013 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 76).
Henkel, Nikolaus: Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Tübingen 1988 (MTU 90).
Huglo, Michel: Les versus Salve Festa Dies. Leur dissémination dans les manuscrits du processional. In: Cantus Planus. Papers read at the 12th meeting of the IMS study group (Ungarn, Lillafüred, 23.–28.08.2004). Hg. von László Dobszay. Budapest 2006, S. 35–42.
Jäggi, Carola: Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert. Petersberg 2006 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 34).
Jäggi, Carola, Uwe Lobbedey: Church and Cloister. The Architecture of Female Monasticism in the Middle Ages. In: Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries. Hg. von Jeffrey Hamburger und Susan Marti. New York 2008, S. 109–131.
Janota, Johannes: Art. ‚Salve festa dies' (deutsch). In: VL^2 8 (1992), Sp. 549 f.

Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
Kayser, Johann: Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen. Mit besonderer Rücksicht auf das römische Brevier. 2. Aufl. Paderborn 1881.
Kettering, Heinz: Die Essener Osterfeier. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch (36) 1952, S. 7–13.
Klein, Heinrich: Die Prozessionsgesänge der Mainzer Kirche aus dem 14. bis 18. Jahrhundert. Speyer 1962 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 7).
Koldau, Linda Maria: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Liturgische Grundlagen – künstlerische Verarbeitung – verbindende Motive. In: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht des VIII. Ebstorfer Kolloquiums (Kloster Ebstorf, 25.–29.03.2009). Hg. von Linda Maria Koldau. Ebstorf 2010, S. 7–44.
Lähnemann, Henrike: Bilingual Devotion in Northern Germany. Prayer Books from the Lüneburg Convents. In: A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages. Hg. von Elizabeth Andersen, Henrike Lähnemann und Anne Simon. Leiden, Boston 2013 (Brill's companions to the Christian tradition 44), S. 317–341.
Lähnemann, Henrike: Die Erscheinung Christi nach Ostern in Medinger Handschriften. In: Medialität des Heils im späten Mittelalter. Hg. von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening. Zürich 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 10), S. 189–202.
Lähnemann, Henrike: Der Auferstandene im Dialog mit den Frauen. Die Erscheinungen Christi in den Andachtsbüchern des Klosters Medingen. In: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht des VIII. Ebstorfer Kolloquiums (Kloster Ebstorf, 25.–29.03.2009). Hg. von Linda Maria Koldau. Ebstorf 2010, S. 105–134.
Lähnemann, Henrike: Der Medinger Nonnenkrieg aus der Perspektive der Klosterreform. Geistliche Selbstbehauptung 1479–1554. In: Ons Geestelijk Erf 87 (2016), S. 91–116.
Lähnemann, Henrike: Medinger Nonnen als Schreiberinnen zwischen Reform und Reformation. In: Rosenkränze und Seelengärten. Bildung und Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern. Hg. von Britta-Juliane Kruse. Wiesbaden 2013 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 96), S. 37–42.
Lähnemann, Henrike: Per organa. Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster. In: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden. Berlin, New York 2009, S. 397–412.
Lähnemann, Henrike: Schnipsel, Schleier, Textkombinatorik. Die Materialität der Medinger Orationalien. In: Materialität in der Editionswissenschaft. Hg. von Martin Schubert. Berlin, New York 2010 (Editio, Beihefte 32), S. 347–358.
Limbeck, Sven: Ein Konvent in Bewegung. Das Windesheimer Processionale in Heiningen (IV.13), In: Rosenkränze und Seelengärten. Bildung und Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern. Hg. von Britta-Juliane Kruse. Wiesbaden 2013 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 96), S. 264–266.
Lipphardt, Walther: Art. ‚Medinger Gebetbücher (Medinger Lieder und Gedichte)'. In: VL^2 6 (1987), Sp. 275–280, dazu Art. ‚Medinger Gebetbücher (Nachtrag)'. In: VL^2 11 (2004), Sp. 982.
Lipphardt, Walther: Die liturgische Funktion deutscher Kirchenlieder in den Klöstern niedersächsischer Zisterzienserinnen des Mittelalters. In: Zeitschrift für katholische Theologie 94.2 (1972), S. 158–198.

Lipphardt, Walther: Niederdeutsche Reimgedichte und Lieder des 14. Jahrhunderts in den mittelalterlichen Orationalien der Zisterzienserinnen von Medingen. In: Niederdeutsches Jahrbuch 95 (1972), S. 66–131.
‚Medinger Gebetbücher'. In: Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters. https://handschriftencensus.de/werke/248 (26. September 2021).
Medingen Manuscripts: medingen.seh.ox.ac.uk/ (26. September 2021).
Messenger, Ellis: Salve Festa Dies. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 78 (1947), S. 208–222.
Miazga, Tadeusz: Die Gesänge zur Osterprozession in den handschriftlichen Überlieferungen vom 10. bis zum 19. Jahrhundert. Graz 1979.
Muschiol, Gisela: Osterliturgie in Frauenklöstern des Mittelalters. In: Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. Bericht des VIII. Ebstorfer Kolloquiums (Kloster Ebstorf, 25.–29.03.2009). Hg. von Linda Maria Koldau. Ebstorf 2010, S. 45–66.
Muschiol, Gisela: Zeit und Raum – Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Ruhrlandmuseum: Die frühen Klöster und Stifte 500–1200. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Die Zeit der Orden 1200–1500. Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, in Kooperation mit dem Ruhrlandmuseum Essen (19.03.–03.07.2005). Hg. von Jutta Frings und Jan Gerchow. München 2005, S. 40–51.
Odenthal, Andreas: „Non est hic, surrexit". Bislang unbeachtete Osterfeiern aus der Kölner Liturgietradition. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 198 (1995), S. 29–25.
Priebsch, Robert: Deutsche Handschriften in England. Erlangen 1896.
Schipke, Renate: Die Maugérard-Handschriften der Forschungsbibliothek Gotha. Gotha 1972 (Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha 15).
Schlotheuber, Eva: Ebstorf und seine Schülerinnen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 24.–26.02.1999). Hg. von Falk Eisermann, Eva Schlotheuber und Volker Honemann. Leiden u. a. 2004 (Studies in medieval and reformation thought 99), S. 169–221.
Schlotheuber, Eva: Intellectual Horizons. Letters from a Northern German Convent (with a Textual Appendix). In: A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages. Hg. von Elizabeth Andersen, Henrike Lähnemann und Anne Simon. Leiden, Boston 2013 (Brill's companions to the Christian tradition 44), S. 343–383.
Schlotheuber, Eva: Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Mit einer Edition des ‚Konventstagebuchs' einer Zisterzienserin von Heilig-Kreuz bei Braunschweig (1484–1507). Tübingen 2004 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 24).
Siart, Olaf: Kreuzgänge mittelalterlicher Frauenklöster. Bildprogramme und Funktionen. Petersberg 2008.
Szövérffy, Joseph: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. Bd. 1: Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Berlin 1964.
Van Dijk, Rudolf Th. M.: De constituties der Windesheimse vrouwenkloosters vóór 1559. 2 Bde. Nijmegen 1986 (Middeleeuwse Studies III).

Wackernagel, Philipp: Das deutsche Kirchenlied. Bd. 1: Von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Leipzig 1864.
Waddell, Fr. Chrysogonus: The Vidi aquam and the Easter Morning Procession. Pages from the Prayerbook of a Fiftheenth-Century Cistercian Nun. In: Liturgy 21.3 (1987), S. 3–56.
Wareham, Edmund: Die Einführung der Reformation. In: Netzwerke der Nonnen. Edition und Erschließung der Briefsammlung aus Kloster Lüne (ca. 1460–1555). Hg. von Eva Schlotheuber, Henrike Lähnemann, u. a. Wolfenbüttel seit 2016, S. 14–24 (http://diglib.hab.de/edoc/ed000248/start.htm; 12. Februar 2022).
Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of the Collection in Cambridge University Library. Hg. von Paul Binski und Patrick Zutshi. Cambridge 2011, S. 386–387, Nr. 408.

Britta Bußmann

Die vielen Leben des *Guldein Abc*

Zur Wechselwirkung von Überlieferungskontext und Gattungsverständnis am Beispiel einer Sequenz des Mönchs von Salzburg

1 Einleitung

Der Mönch von Salzburg wird in der Forschung immer schon für seine zahlreichen Übersetzungen und Übertragungen lateinischer liturgischer Gesänge hervorgehoben.[1] Von den 49 unter seinem Namen überlieferten geistlichen Liedern sind 27 Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen, sechs sind Neutextierungen lateinischer Sequenzen.[2] Für die neun Lieder in großen stollig gebauten Strophen bezieht sich der Mönch mit der Gruppe der lateinischen Cantiones offenbar ebenfalls auf eine liturgische Liedgattung – diese schon von Brunner 1983 geäußerte Vermutung hat Rosmer 2019 nochmals eindrucksvoll bestätigt.[3] Da überdies ein Teil der Lieder mit einfacheren Strophenformen (etwa das allerdings womöglich erst im Corpusbildungsprozess hinzugekommene und nicht ursprünglich vom Mönch stammende Kindelwieglied G 22: *Joseph, lieber nefe mein*[4]) lateinische Vorlagen bearbeitet, kann man schließen, dass fast jedes unter dem Namen des Mönchs überlieferte geistliche Lied eine mehr oder weniger enge Verbindung zur lateinischen liturgischen Liedkunst aufweist.[5] Bemerkenswert ist indes nicht nur die Vielzahl der Lieder mit lateinischen Vorlagen. Der Mönch nimmt mit Blick auf die Liedgeschichte auch deswegen eine „Schlüsselstellung“[6] ein, weil er – soweit die schlechte Liedüberlieferung zwischen ca. 1350 und ca. 1425 Einschätzungen zulässt[7] – zu Beginn einer Entwicklung steht: Er gilt als der erste namentlich bekannte Autor, der in derart großem Umfang die lateinische geistliche Lyrik rezipiert hat.[8]

1 Vgl. etwa schon Bauerreiß, S. 204.
2 Eine Übersicht über die Übersetzungen und Neutextierungen sowie ihre Quellen bietet Waechter, S. 53–58.
3 Brunner, S. 408–410; Rosmer: Mönch.
4 Wachinger: Mönch, S. 95 und 130; Rosmer: Mönch, S. 27 und 307–311.
5 Ebd., S. 313.
6 Brunner, S. 408.
7 Vgl. zu dieser Relativierung Rosmer: Mönch, S. 16.
8 Brunner, S. 410; Bauerreiß, S. 204.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-008

So offensichtlich es daher scheint, dass der Salzburger erzbischöfliche Hof unter Pilgrim II., in dessen Umfeld der Mönch gearbeitet hat, ein erhöhtes Interesse an der produktiven Aneignung lateinischer liturgischer Lyrik hatte, so ungeklärt bleibt dennoch die Frage, welchem Zweck, welcher konkreten Gebrauchssituation, die Adaptationen dienen sollten. Anders als einfachere Prosa-Übersetzungen, die in der Regel als Verständnishilfen für die lateinischen Originale interpretiert werden und insofern einen liturgischen Bezug bewahren, wird den komplexeren, formgetreuen Reimübersetzungen, wie sie sich im Mönch-Corpus finden, in der Forschungsdiskussion ein Status als eigenständiges, vom Original losgelöstes Kunstwerk zuerkannt. Diese Einschätzung verbindet sich häufig mit der Annahme, dass die Lieder trotz ihrer prinzipiellen Sangbarkeit der Privatandacht dienten und demzufolge als Leselieder oder Gebete Verwendung fanden.[9] Andere Forscher gehen hingegen schon von einer Aufführungspraxis aus, verorten diese allerdings vornehmlich in höfischen Kontexten und unterstellen eine repräsentative Funktion der Mönch-Lieder.[10] Auch eine solche Nutzung impliziert demnach einen Gattungs- und Gebrauchswechsel im Vergleich zu den Originalen. Erschwert wird eine Entscheidung in dieser Frage dadurch, dass die primäre Rezeptionssituation am Salzburger Hof kaum zu rekonstruieren ist. Nachrichten über Aufführungen o. ä. fehlen.[11] Aufgrund der bereits angesprochenen Überlieferungslücke zwischen ca. 1350 und ca. 1425 setzt eine für uns in größerem Umfang greifbare Tradierung der Mönch-Lieder zudem erst ab ca. 1450 ein, bildet also eher eine zweite Rezeptionsschicht mit potenziell eigenen Aneignungsmustern, die nur bedingt Rückschlüsse über die primäre Rezeption zulassen.[12] Für diese zweite Rezeptionsschicht lässt sich in Einzelfällen sogar eine liturgische Nutzung der Mönch-Lieder wahrscheinlich machen. Dies gilt freilich größtenteils für Stücke, deren ursprüngliche Zugehörigkeit zum Mönch-Corpus unklar ist.[13]

Deutlich wird, dass sich selbst für ein einziges Corpus hinsichtlich der Frage nach dem mit der Adaptation in die Volkssprache verbundenen Gattungs- und

9 Kraß: Stabat mater, S. 324 f.; Wachinger: Notizen, S. 375.

10 Brunner, S. 410; Rosmer: Höfische Liedkunst, S. 275 f.

11 Es gibt lediglich allgemeine Hinweise darauf, dass Pilgrim II. Kirchenmusik gefördert hat; vgl. Spechtler, S. 23–25.

12 Rosmer vermutet schon für die Streuüberlieferung der Mönch-Lieder in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine Diskrepanz zwischen dem von ihm unterstellten repräsentativen Gebrauch der Lieder am Salzburger Hof und den aus der Streuüberlieferung ablesbaren Verwendungszwecken (Gebet oder Gesangsvortrag in allerdings speziell meisterlichen Kontexten); vgl. Rosmer: Höfische Liedkunst, S. 293–297.

13 Wachinger: Mönch, S. 95 und 130; Rosmer: Mönch, S. 27 und 307–311 in Bezug auf G 22 und G 24. Für eine mögliche Aufführungspraxis der beiden Osterlieder G 29 und G 30 siehe Schiendorfer, S. 45–65; abwägend dazu Rosmer: Mönch, S. 48.

Gebrauchswechsel Pauschalurteile verbieten. Man muss jeweils das Einzellied in den Blick nehmen. Ich werde mich daher in meinem Beitrag auf das Prunkstück des Mönch-Corpus konzentrieren, nämlich das *Guldein Abc*.[14] Dem angesprochenen doppelten Aneignungsprozess – einerseits durch den Mönch selbst, andererseits durch die spätere Rezeption im fünfzehnten Jahrhundert – werde ich dabei insofern Rechnung tragen, als ich mein Beispiellied zunächst daraufhin untersuchen werde, was seine Faktur über den Umgang des Mönchs mit der lateinischen liturgischen Lyrik und über mögliche Nutzungsoptionen in der ersten Rezeptionsphase aussagt. In einem zweiten Schritt werde ich dann die Überlieferung des Stücks im fünfzehnten Jahrhundert skizzieren, bevor ich abschließend mit den Drucken von Johann Zainer d. Ä. (Ulm, 1473), Heinrich Knoblochtzer (Straßburg, um 1482/um 1481–1484) und Melchior Ramminger (Augsburg, 1521) drei Rezeptionsbeispiele des *Guldein Abc* detaillierter analysieren werde.[15]

2 Das *Guldein Abc* und die lateinische liturgische Liedkunst

Beim *Guldein Abc* des Mönchs von Salzburg handelt es sich um eine als Abecedarium gestaltete und aus fortschreitenden repetierten Halbstrophen (Versikeln) aufgebaute „preisende Fürbitte an Maria".[16] Das Marienlob, das zu Beginn noch dominiert, geht im Verlauf des Liedes mehr und mehr in eine Bitte der kollektiven Sprechinstanz um Beistand der Gottesmutter in der Gerichtssituation über, wobei der Text nicht klar zwischen dem Partikulargericht direkt nach dem Tod und dem Jüngsten Gericht unterscheidet. Die Grundlage dafür, wie der Mönch das Verhält-

14 Ich zitiere das *Guldein Abc* nach der Edition der geistlichen Lieder des Mönchs durch Franz Viktor Spechtler (Die geistlichen Lieder, S. 113–124). Das Stück trägt hier die Ordnungsnummer G 1.

15 Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben fröwen*. Ulm: Johann Zainer d. Ä. o. J., Frühjahr 1473 (GW 12290). Exemplar: München, BSB, Einbl. III,28. Digitalisat: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00101586/image_1 (16. Januar 2022); Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben frowen*. Straßburg: Heinrich Knoblochtzer. o. J., um 1482/um 1481–1484 (GW 12291). Exemplar: München, BSB, Rar. 511. Digitalisat: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00030119/image_1 (16. Januar 2022); Mönch von Salzburg: *Got dem aller hoͤchstn̄ jn der ewigen saͤligkait zů eeren/ Vnd der aller rainysten* [...] *jūckfraw Marie zů* [*l*]*ob*. Augsburg: Melchior Ramminger. 1521 (VD16 J 745). Exemplar: Berlin, SBB – PK, Hymn. 76. Digitalisat: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00008B2600000000, Exemplar: München, BSB, Res/4 P.o.germ. 225,9. Digitalisat: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10202847 (16. Januar 2022).

16 Brunner, S. 405. Zum Aufbau siehe auch Bertau, S. 208f.

nis von göttlicher Instanz, der Gottesmutter und den Menschen ausformt, bildet das sog. Interzessionsmotiv, d. h. die seit dem zwölften Jahrhundert verbreitete Vorstellung, dass Maria durch das Vorweisen ihrer entblößten Brüste Gerichtssituationen zugunsten der Sünder beeinflussen könne.[17] Letztlich formuliert der Mönch damit eine recht einfache, aber hocheffektive theologische Botschaft, die auf das Schutz- und Erlösungsbedürfnis der Gläubigen abgestimmt ist und in der Figur der stets hilfs- und gnadenbereiten Gottesmutter Heilssicherheit verspricht.[18] Auffällig ist der von der modernen Forschung wie von zeitgenössischen Rezipienten vielfach hervorgehobene formale Anspruch des Stücks.[19] So bildet der Text etwa gleichsam ein doppeltes Abecedarium, weil die Anfangswörter der einzelnen Versikel, deren Initialen das Alphabet bilden, zugleich den Text des ersten Versikels ergeben.[20] Auch die Reimtechnik ist sehr elaboriert. Sie beruht, wie Kraß gezeigt hat, auf dem Prinzip der „zunehmende[n] Häufung des jeweils ersten Reimklangs eines Versikels, also des a-Reims“ und steigert sich bis hin zu den Schlussversikeln XXIII und XXIV, die jeweils zwölf a-Reime besitzen.[21]

Hinsichtlich des gewählten Aneignungsmodus der liturgischen Lyrik stellt das *Guldein Abc* zumindest für die Hymnen- und Sequenzübertragungen des Mönch-Corpus ein Unikum dar, gibt es doch anscheinend keine direkte Text- oder Melodievorlage. Es handelt sich also weder um eine Übersetzung noch um eine Neutextierung, sondern um ein in der Volkssprache abgefasstes, eigenständig gedichtetes und komponiertes Stück, das im Stil (Ausgestaltung als Abecedarium) und im Aufbau (Doppelversikel-Struktur) einer lateinischen Sequenz gleicht.[22] Rezipiert und nachgeahmt wird hier demzufolge die Gattung ‚Sequenz‘ als solche. Weil dem Stück mit einer benennbaren Vorlage die konkrete Anbindung an die Liturgie fehlt, ist in der Forschung allerdings auch bezweifelt worden, dass es sich beim *Guldein Abc* überhaupt um eine Sequenz handelt. Die Anbindung an die Liturgie ist nämlich eigentlich die Voraussetzung für die Gattungszugehörigkeit.[23] Denkbar – und in der älteren Forschung gängig – wäre es deswegen, das *Guldein Abc* der volkssprachlichen Gattung des geistlichen Leichs zuzuordnen, dessen formaler Aufbau aus Halbstrophen dem der Sequenz ent-

17 Vgl. zu dieser Interpretation genauer Bußmann, S. 203–216.
18 Ebd., S. 216–223.
19 Kraß: Das goldene Abc, S. 125. Zu den auf die künstlerische Qualität des *Guldein Abc* bezogenen Beischriften vgl. auch den dritten Teil des vorliegenden Aufsatzes.
20 Bußmann, S. 207 f.; Kraß: Das goldene Abc, S. 131 f.
21 Ebd., S. 131; Degering, S. 7.
22 Brunner, S. 405, gestützt auf Bertau, S. 208–211. Siehe zudem Waechter, S. 50 f.
23 Waechter, S. 51.

spricht.[24] So geschieht es etwa bei Bertau.[25] Dieser weist jedoch zugleich auf die Problematik einer solchen Auffassung hin. Stilistisch gehöre das *Guldein Abc* „in die unmittelbare Nachbarschaft der Sequenznachbildungen"; das Stück sei „vom Vorbild der lateinischen Sequenz so stark geprägt, daß es nur wie ein vulgärsprachlicher Ableger jener Gattung" wirke.[26] In der jüngeren Forschung wird das *Guldein Abc* daher in der Regel auch als Sequenz verstanden.[27] Dies stimmt – wie noch genauer darzulegen sein wird – mit der gattungstechnischen Einordnung in der Überlieferung überein, wenn diese eine solche mit Blick auf Liedgattungen vornimmt,[28] und mit der Platzierung innerhalb der (zumindest dem Prinzip nach) gattungs- und themengeleitet aufgebauten Hs. A: Das *Guldein Abc* steht hier innerhalb der Gruppe der Mariensequenzen, die den Anfangsteil der Handschrift bilden.[29]

Wie Bertau anmerkt, ist die Melodie des *Guldein Abc* mit Blick auf ihre gute Sangbarkeit komponiert worden, sie verdankt sich seiner Einschätzung nach „einer schulmäßigen Singkultur".[30] Dies gibt der Möglichkeit Raum, dass der Mönch seine volkssprachliche Sequenz tatsächlich als Aufführungsstück und nicht als reines Leselied entwickelt hat, dessen prinzipielle Sangbarkeit bloßer Gestus bleibt. Die Klangwirkung hätte dabei womöglich die Nähe des *Guldein Abc* zur lateinischen liturgischen Liedkunst noch zusätzlich unterstrichen, weil die relativ kurzen Strophen des Stücks eher bei lateinischen Sequenzen denn im volkssprachlichen Leich ihresgleichen finden.[31] Der, wenn man so will, liturgische Klang des *Guldein Abc* ist freilich kein belastbares Indiz dafür, dass eine mögliche Aufführung in der Liturgie ihren Platz gehabt hätte. Das reminiszierende Spiel mit der liturgischen Form könnte gerade umgekehrt in einer höfischen Aufführungssituation einen besonderen Reiz entwickelt haben. Dass es in

24 Ebd.

25 Bertau, S. 208–211. Siehe auch ebd., S. 150.

26 Ebd., S. 210. Bertau bezeichnet das *Guldein Abc* deswegen auch als „Pseudo-Sequenz" (S. 211).

27 So lautet bereits die Schlussfolgerung bei Brunner, S. 405. Siehe hierzu überdies Waechter, S. 51. Sein Hinweis auf den „sicher anzunehmende[n] liturgische[n] Gebrauch" des *Guldein Abc* ist allerdings problematisch. Ein Beweis für eine liturgische Nutzung in der ersten Rezeptionsphase, d. h. für den Salzburger Hof unter Pilgrim II., fehlt für alle Mönch-Lieder.

28 Als Leich wird das Stück in der Überlieferung nie bezeichnet, wohl aber als Sequenz; vgl. Brunner, S. 405. Zur Benennung in der Überlieferung siehe zudem den nachfolgen dritten Teil des vorliegenden Beitrags.

29 Zum Aufbau der Handschrift siehe Wachinger: Mönch, S. 81–96. Zur Auflösung der Handschriften-Siglen vgl. die Übersicht über die Überlieferungszeugnisse im Anhang.

30 Bertau, S. 209.

31 Ebd. Vgl. zudem S. 149f. zu den grundsätzlichen Unterschieden in der Art der Halbstrophenrepetition bei Leich und Sequenz.

dieser Form Hinweise auf eine existente – oder zumindest im Konzeptionsprozess angedachte – Aufführungspraxis des *Guldein Abc* gibt, schließt eine gleichzeitige alternative Rezeption als Leselied indes nicht aus. Dass die Sequenz als bittende Hinwendung der Gläubigen an Maria gestaltet ist und insofern gerade im zweiten Teil eine Kaskade an Fürbitten enthält, käme einer Nutzung als Gebet oder Andachtstext jedenfalls entgegen; außerdem endet das Lied mit einem *Amen* (XXIV,204).[32] Gleichzeitig ist zu bedenken, dass sowohl eine hörende als auch eine lesende Rezeption den Fokus vom religiösen Gehalt auf die angedeutete formale Kunstfertigkeit des *Guldein Abc* hätte verlagern können, sodass das Stück dann vorwiegend als Kunstwerk und weniger als geistliches Lied oder Gebet wahrgenommen worden wäre.[33]

Mit Blick auf die Fragestellung nach dem Umgang mit den speziell liturgischen Elementen der Gattungsvorlage entsteht so insgesamt ein ambivalentes Bild. Allerdings bleibt festzuhalten, dass der Mönch offenbar Wert darauf gelegt hat, gesungene Lyrik auch als gesungene (oder wenigstens prinzipiell sangbare) Lyrik zu adaptieren. Formal betrachtet bleibt das *Guldein Abc* ein Lied und wird nicht unmittelbar zum Gebet. Dem womöglich bereits für die primäre Rezeptionssituation partiell anzusetzenden Gebrauchswechsel entspricht folglich zunächst kein Gattungswechsel.

3 Die Überlieferung allgemein

Mit 21 heute bekannten Überlieferungszeugen zählt das *Guldein Abc* zu den Überlieferungsschlagern des Mönch-Corpus.[34] Der Schwerpunkt der Überlieferung

---

32 Dass die Liedtexte des Mönchs in ihrer Gesamtheit mit „ihrer auf Lobpreis ausgerichteten Faktur und mit ihrer häufigen Apostrophe der göttlichen Personen oder Mariens durchaus einen frommen, betenden Rezipienten im Blick haben“ könnten, betont auch Rosmer: Höfische Liedkunst, S. 284.

33 Dabei geht es natürlich nur um eine graduelle Verlagerung – kunstvolle Gestaltung und religiöser Gehalt stehen ja nicht notwendig in Widerspruch, vielmehr ist die Exklusivität der Form Teil des Lobs. Vgl. auch Kraß: Das goldene Abc, S. 125 und 134–137.

34 Wachinger: Mönch, S. 2. Vgl. im Detail die bereits erwähnte Zusammenstellung der Überlieferungszeugen des *Guldein Abc* im Anhang. Die Zusammenstellung beruht auf den Angaben bei Spechtler, S. 35–92, Röll, insbes. S. 143 (zu den Drucken) und auf den Ergänzungen dazu bei Wachinger: Mönch, S. 8, siehe auch S. 104–108 (zu den Hs. C, G und J), sowie auf der Sammlung und Beschreibung der Überlieferungszeugen im Handschriftencensus (Mönch von Salzburg: *Das guldein ABC*. https://www.handschriftencensus.de/werke/538; 16. Januar 2022; Mönch von Salzburg: Lieder. https://www.handschriftencensus.de/werke/2056; 16. Januar 2022). Für die Handschriften übernehme ich grundsätzlich die Datierungen des Handschriftencensus; Abwei-

fällt dabei in die Jahre 1440/1450–1470. Die Corpushandschriften und das Gros der Streuüberlieferung sind damit in demselben relativ eng umrissenen Zeitraum entstanden, lediglich einzelne Überlieferungszeugen verweisen in die ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts (Hs. P; f und s). Da Zwischenglieder fehlen, ist für die Zeit vor 1450 mit Überlieferungsverlusten zu rechnen. Im Gegensatz dazu könnte die versickernde Tradierungslinie nach 1480 tatsächlich auf ein allmähliches Versiegen des Interesses an den Mönch-Liedern hindeuten, wobei indes einzubeziehen ist, dass die drei bereits in der Einleitung erwähnten Drucke des *Guldein Abc* jeweils ein größeres Publikum erreicht haben dürften als eine einzelne Handschrift.[35] Melchior Rammingers Druck aus dem Jahr 1521 bezeugt für Augsburg, also für das bayerisch-österreichische Kerngebiet der Mönch-Überlieferung,[36] dass das Lied auch nach der Wende zum sechzehnten Jahrhundert noch rezipiert worden ist.

Lediglich drei der bekannten Handschriften des *Guldein Abc* tradieren neben dem Text auch eine Melodie für die Sequenz (Hs. A; D und K). Außerdem hätte wohl in die Ansbacher Hs. q die Melodie eingetragen werden sollen, tatsächlich ausgeführt wurde jedoch allein das Notensystem. Üblicherweise bieten die Überlieferungszeugen mithin ausschließlich den Text des *Guldein Abc*. Dass sie diesen in der Regel mit abgesetzten Versikeln präsentieren, ließe sich als Versuch deuten, der Liedstruktur in der Aufzeichnung Ausdruck zu verleihen, könnte aber zumindest in Teilen ebenso dem Umstand geschuldet sein, dass der Text durch das Abecedarium schon in diese Richtung vorstrukturiert ist. Die meisten Abschriften legen großen Wert darauf, das Abc durch Großschreibung, Rubrizierung oder Ausrückung hervorzuheben, und dies führt zwangsläufig zu einer gewissen Abtrennung der einzelnen Versikel. Dies ist selbst bei der Hs. A der Fall, in der der Text fortlaufend unter die ebenfalls fortlaufend notierte Melodie geschrieben ist, da die Rubrizierung der Versikel-Initialen den Beginn jedes neuen Versikels betont. Zu dieser oftmals zu beobachtenden schriftbildlichen Hervorhebung des Abc

---

chungen sind kommentiert. Die Beschreibungen sind anhand der über den Handschriftencensus verlinkten Digitalisate geprüft worden, soweit die Handschriften digitalisiert vorliegen. Für die Hs. C, D, J, P, f und o fehlen Digitalisate. Für die Drucke stütze ich mich auf die Angaben im Gesamtkatalog der Wiegendrucke (https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de; 16. Januar 2022) und im VD 16 (https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16; 16. Januar 2022). Alle drei Drucke liegen als Digitalisate vor (vgl. oben, Anm. 15). Ein Faksimile des Knoblochtzer-Drucks bietet Degering.

35 Über die Auflagenhöhe der drei Drucke des *Guldein Abc* ist nichts bekannt. Zum Problem allgemein vgl. Eisermann: Auflagenhöhen, zusammenfassend S. 175–177. Mit Blick auf Lieddrucke verweist er auf einen späten Beleg aus dem Jahr 1549, nach dem in der Offizin Narziß Rammingers 500 Exemplare des *Lieds von König Antiocho* gedruckt worden seien (S. 175).

36 Wachinger: Mönch, S. 106.

passt, dass die in der Überlieferung beigefügten Überschriften ebenfalls primär die Gestaltung als Abecedarium herausgreifen (Hs, A; D; K; U; m sowie der Druck von Melchior Ramminger); dies kann kombiniert sein mit einem Hinweis auf die künstlerische Qualität. Zu nennen wäre in diesem Kontext etwa die Attribuierung als *guldein* bzw. *guldin* (so in den Hs. A, fol. 46r; D, fol. 166v und K, fol. 653vb); in Hs. A findet sich zudem der Zusatz *mit vil subtilitetn̄* (fol. 46r). Gattungsspezifischere Bezeichnungen in jede Richtung sind selten. In die Hs. C ist das *Guldein Abc* explizit als Gebet (*pet*; fol. 253rb) eingetragen; die Karlsruher Hs. m überschreibt das Stück unspezifisch mit *Ain gůt lied vō dem abcde* (fol. 22r). Die beiden Drucke von Johann Zainer d. Ä. (Z. 1) und Heinrich Knoblochtzer (Bl. 2r, Z. 1) sowie die Hs. o (fol. 98v), die nach Ausweis der Lesarten eng miteinander verwandt sind, benennen das *Guldein Abc* schließlich als Sequenz.[37] Auch diese Überlieferungszeugen nutzen zudem oftmals Attribuierungen oder Zusätze, die die kunstfertige Gestaltung des Stücks betonen. So charakterisiert die Hs. C das *Guldein Abc* als *köstlich pet* (fol. 253rb) und die Hs. m als *gůt lied* (fol. 22r); der Druck Johann Zainers d. Ä. (Z. 1) und die Hs. o (fol. 98v) beschreiben die Sequenz des Mönchs als *optime composita*.

Fragt man nach der Wechselwirkung von Überlieferungskontext und Gattungsverständnis, dann scheinen mir vier Punkte wichtig:

1. Wollte man den Titel der Tagung „Vom Hymnus zum Gebet“ als eine allgemeine Entwicklungslinie verstehen, dann träfe eine solche Entwicklung für das *Guldein Abc* nur sehr bedingt zu. Hier bestätigt sich also der Eindruck, den ich bereits eingangs mit Blick auf das Gesamt-Œuvre des Mönchs von Salzburg formuliert habe. Insgesamt lassen sich nämlich die verschiedensten Gebrauchssituationen feststellen – das *Guldein Abc* erscheint in einer Meistersänger-Handschrift (Kolmarer Liederhandschrift, Hs. K), in Sammlungen, die der Marienverehrung dienen (Hs. J; Y und s) oder als Vorlage für einen Reimpaarspruch (Hs. t). In der besonders gut dokumentierten Rezeptionsphase von 1440/1450–1470 gehört auch die Tradierung als Lied immer noch zu diesen Gebrauchssituationen: Neben der Kolmarer Liederhandschrift sind die beiden Corpushandschriften A und D als Liederhandschriften angelegt.

2. Die Liedform ist allerdings nicht unbedingt gleichzusetzen mit der Wahrnehmung des *Guldein Abc* als Sequenz. Fraglich ist z. B., wie ein Rezipient der Kolmarer Liederhandschrift (Hs. K) das Stück aufgefasst hätte – vielleicht in

37 Vgl. Degering, S. 5; Eisermann: Medienwechsel, S. 38, Anm. 6 und S. 40 mit Anm. 18. Siehe zur Verwandtschaft der Drucke und der Handschrift genauer den vierten Teil des vorliegenden Beitrags.

Übereinstimmung mit den auch sonst in diese Handschrift aufgenommenen geistlichen Leichen eher als Beispiel für diese Gattung.[38] Für die Hs. A und D stellt sich die Frage hingegen nicht in derselben Weise: Wie bereits angemerkt, ist das *Guldein Abc* in Hs. A in die Gruppe der Mariensequenzen eingeordnet, mit denen die Handschrift beginnt; es wird diesen also formal und gattungstechnisch gleichgestellt. Ähnliches gilt für die Hs. D, in die das *Guldein Abc* ebenfalls gleich zu Beginn in Verbund mit drei weiteren Mariensequenzen (G 2–4) eingetragen ist.[39]

3. Fehlt eine Melodienotation, dann heißt dies nicht von vornherein, dass ein Gattungswechsel vorliegt und das *Guldein Abc* vom Lied zum Text wird, da die Paratexte – etwa Über- bzw. Beischriften oder Registereinträge – Gattungsinformationen beinhalten können, die einer solchen Schlussfolgerung entgegentreten. Im Fall des *Guldein Abc* betitelt die Hs. m das Stück etwa als *gůt lied* (fol. 22^{r}). Auch die bei Johann Zainer d. Ä., bei Heinrich Knoblochtzer und in der Hs. o genutzte Überschriftenformel mit ihrer Kennzeichnung des *Guldein Abc* als Sequenz wahrt die Erinnerung an die eigentliche Gattungszugehörigkeit, obwohl die drei Rezeptionszeugen jeweils nur den Liedtext tradieren. Allerdings kann man sich fragen (und das wird im Folgenden auch getan), ob nicht zumindest die beiden Drucke das *Guldein Abc* aufgrund ihrer Aufmachung trotz der Bezeichnung eher für neue Nutzungsoptionen erschließen.[40]

4. Als ein Gebet wird das *Guldein Abc* in der Überlieferung nur einziges Mal ausdrücklich tituliert (Hs. C, fol. 253rb). Wird nur der Liedtext präsentiert, fehlen andere Hinweise auf die ursprüngliche Gattung und ist das Stück des Mönchs in Verbund mit sonstigen Gebets- oder Andachtstexten tradiert (so etwa in den Hs. G; J; P; Y; p und s sowie beim Druck Melchior Rammingers),[41] dann legt der Überlieferungskontext freilich schon die Schlussfolgerung nahe, dass das *Guldein Abc* in Übereinstimmung mit den anderen Einträgen als Gebet oder Andachtstext gemeint ist und sich demzufolge ein Gattungs- und Gebrauchswechsel konstatieren lässt. Möglich wäre allerdings auch, dass der Kunstcharakter des *Guldein Abc* bei einem Teil dieser Überlieferungszeugen eine Rolle spielt. Dies wäre gerade mit Blick auf die beiden marianischen Sammelhandschriften Y und s zu erwägen, die das *Guldein Abc* mit anderen anspruchsvollen Marientexten wie Konrads von

38 Zum Inhalt der Handschrift vgl. Wachinger: Art. ‚Kolmarer Liederhandschrift', Sp. 27 f.
39 Zu Hs. A siehe Wachinger: Mönch, S. 81–96; zu Hs. D vgl. ebd., S. 109.
40 Vgl. hierzu genauer den nachfolgenden vierten Teil dieses Aufsatzes.
41 Handschriften, die sowohl Gebete als auch Lieder überliefern, habe ich in diese Liste nicht aufgenommen, weil sie mit Blick auf die produktionsseitig womöglich vorliegende gattungstechnische Einschätzung des *Guldein Abc* keine klare Aussage gestatten.

Würzburg *Goldener Schmiede* kombinieren. Offenbar haben hier sowohl thematisch-religiöse wie ästhetische Gesichtspunkte bei der Zusammenstellung der Texte den Ausschlag gegeben.

4 Die Überlieferung im Detail: Die Drucke des *Guldein Abc*

Dass das *Guldein Abc* nicht nur einmal, sondern insgesamt dreimal von drei verschiedenen Druckern (Johann Zainer d. Ä., Heinrich Knoblochtzer und Melchior Ramminger) in den Druck gegeben worden ist, macht es auch im Hinblick auf die übrigen geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg zu einem Sonderfall.[42] Dabei zielt vor allem Johann Zainers d. Ä. Erstdruck der Sequenz auf einen Markt, der gerade erst im Entstehen begriffen ist: Sein wahrscheinlich im Frühjahr 1473 publizierter Einblattdruck gilt als einer der frühesten Drucke eines geistlichen Lieds in der Volkssprache und stellt damit nach Einschätzung Eisermanns hinsichtlich der Textauswahl ein Experiment dar.[43] Eine breite Resonanz blieb allerdings offenbar aus. Weder von Zainers Druck noch von den zehn und fünfzig Jahre jüngeren Drucken aus den Offizinen Heinrich Knoblochtzers (um 1482/um 1481–1484) und Melchior Rammingers (1521) ist eine zweite Auflage bekannt.[44] Dennoch bezeugt die Druckgeschichte des *Guldein Abc* indirekt durchaus die Popularität der Sequenz. Die mehrfachen Versuche, das Stück in gedruckter Form am Markt zu platzieren, zeigen jedenfalls, dass Zainer, Knoblochtzer und Ramminger mit einem Publikum für ihr Produkt rechneten, selbst wenn sie dieses dann nicht in der womöglich erhofften Form erreicht haben.

---

42 Lieder des Mönchs sind im fünfzehnten Jahrhundert kaum aufgelegt worden; vgl. Eisermann: Medienwechsel, S. 40f. Er weist allerdings (ebd., S. 41, Anm. 19) auf eine bei Knoblochtzer 1494 in Heidelberg in den Druck gegebene Übersetzung der Sequenz *Ave praeclare maris stella* hin, die größtenteils aus Partien der Mönch-Übersetzung (G 6) und einer anderen Versübertragung des *Ave praeclara* kompiliert ist (Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer. 1494 (GW 13746), Bl. xiiij^{r}–xv^{r}). Eine Edition und genaue Beschreibung bietet Wachinger: Mönch, S. 145–150.

43 Eisermann: Marienlied, S. 170; ders.: Medienwechsel, S. 38; zum experimentellen Charakter vgl. ebd., S. 41. Die Datierung des nicht mit einer Jahresangabe versehenen Drucks beruht auf der verwendeten Schrifttype; siehe hierzu Amelung, S. 76, Nr. 7.

44 Zur ausgebliebenen Rezeption speziell des Zainer-Drucks siehe Eisermann: Medienwechsel, S. 40f.

4.1 Johann Zainer d. Ä. (1473)

Bei Johann Zainers d. Ä. Erstdruck des *Guldein Abc* (Abb. 1) handelt es sich um einen sehr repräsentativen Einblattdruck im Folio-Format (Schriftblock: 403 x 241 mm). Auffälligster Schmuck ist die kolorierte, figürlich gestaltete A-Initiale mit Rankenleiste. Sie zeigt die Marienvision des Kaisers Augustus und deren Deutung durch die tiburtinische Sibylle. Der Textblock ist sorgfältig strukturiert: So sind nicht nur die einzelnen Versikel voneinander abgesetzt, auch die Versenden werden jeweils durch Virgeln markiert. Die Initialen der Versikel, die das Alphabet bilden, sind ausgerückt und rubriziert. Das Blatt trägt als Überschrift den Titel: *Sequentz von vnser lieben fröwen deß muͤnichs von saltzburg/ optime composita* (Z. 1); den Abschluss bildet der Druckervermerk (*Zů vlm gedruckt durch Johannem tzeiner von Růtlingen*; Z. 67).[45]

Dass der Druck im Frühjahr 1473 entstanden ist, weist ihn als Produkt der Anfangszeit der Offizin Johann Zainers aus, in der der Ulmer Humanist und Stadtarzt Heinrich Steinhöwel großen Einfluss auf ihr Programm genommen hat. Anscheinend hat er Johann Zainer d. Ä. explizit zu dem Zweck als Erstdrucker nach Ulm geholt, um einen ‚Hausdrucker' für seine eigenen Schriften zu gewinnen. In der Forschung wird deswegen angenommen, dass auch die Entscheidung dafür, den Einblattdruck des *Guldein Abc* herzustellen, auf Steinhöwels Initiative zurückgeht;[46] womöglich hat er auch Anteil an der Konzeption des Drucks.[47]

Als wichtiges texterschließendes und insofern rezeptionslenkendes Mittel fungiert die Überschrift: *Sequentz von vnser lieben fröwen deß muͤnichs von saltzburg/ optime composita* (Z. 1). Sie könnte, so vermutet es wenigstens Eisermann, extra für den Zainer-Druck formuliert worden sein, denn diese Titelfindung ist vorher in der handschriftlichen Tradition nicht belegt.[48] Angesichts der lückenhaften Überlieferung muss das allerdings tatsächlich Vermutung bleiben – Zainers direkte Vorlage, der er theoretisch die Titelformulierung hätte entnehmen können, ist nicht bekannt.[49] Doch unabhängig davon, ob die Überschrift in

45 Vgl. Eisermann: Marienlied, S. 170; ders.: Medienwechsel, S. 36–39. Der Druckervermerk ist in der hier abgebildeten Münchener Fassung abgeschnitten. Eine vollständige Abbildung nach dem Augsburger Exemplar des Drucks bietet Eisermann: Medienwechsel, S. 37, Abb. 9.

46 Zu Zainers Biographie siehe grundsätzlich Geldner, S. 196f. und Amelung, S. 15–32. Zum Engagement Steinhöwels vgl. im Detail Amelung, S. 15–22; Dicke, S. 7–9 und Eisermann: Medienwechsel, S. 39f.

47 Eisermann jedenfalls schreibt die Konzeption Zainer und Steinhöwel zu; vgl. ebd., S. 41.

48 Ebd., S. 38.

49 Zainers Vorlage muss, wie bereits Degering festgestellt hat, demselben Überlieferungszweig angehören wie die Hs. C (Degering, S. 5). Am nächsten steht ihr die Degering noch unbekannte Hs. o; vgl. das Lesartenverzeichnis bei Spechtler (Die geistlichen Lieder, S. 113–124). Die Hs. o teilt


Sequentz von vnser lieben frôwen deß mûnichs von saltzburg / optime composita

Ave balsams creatur / du englische figur / got hat in kûschem lob / marie nataren ob / prich qaal / rûff sûntlichen toren / vnd wend xpo ymer zoren.
Balsams riechen sůß vñ starck / du iůngest blůt vñ marck / wer in sůnden ist veralt / ô ge wint vô dir ein gůt gestalt / wes du dich frow wilt anneme / ô mag got nit wit zeme
Creatur in got gerigelt versigelt / nach dem gebrůch / gepontziniert / vnd durch floriert / deß bist du frow in got geschmuckt / dar in gedruckt / er hat sin menschlich bilde.
Du bist in götlichem herczen / mit schertzen / frow ie vñ ie gewesen schon / kûng salomô dir deß gestat / din kûscher nam got machet tzam / der aller weld was wilde.
Englische sunderlich / din hercz was wunderlich / da du so wonderlich / den kûschen mût erdâcht / vnfruchtbar was verflůchet / deß haftu klein gerůchet / kûsch frucht hast du gesůchet / gelübt ward nie so recht.
Figur in einheit / got het din reinheit / lieb für gemeinheit / punct in der circkelmaß / die got vnd vns vmb fahet / wol im der dar tzů nahet / wend frow wer dar von gahet / das in din hilff nit laß.
Got vatter hat sin meÿsterschafft / an dir Maria wol behaft / er gab dir eer / schôn / kunst / vnd krafft / die streich er vß sÿns herczen saft / mit scharpffen benseln vngertzittert / din schôn sin götlich og erwittert
Wat ye hie vor der minne pfÿl / drÿ gancz person so gar subtil / gelocket tzů der liebe ÿl / das in genaden richer wil / wereinet ward / als fûwer vnd stahel / got mensch der schônsten brut gemahel.
In alchamÿ den hösten grad / hat din krÿ / bÿ dinem ercz / ward nie kein blÿ / queckfilber wil sin fûres frÿ / flammen wont dem schwebel bÿ / kein widerpart / got an dir wold / wann gůt in gůt sÿn ytel gold / glâcz in deß fûres blick.
Kûschlichem lÿb / gab recht lidmaß die modelschÿb / drucz das kein element tzů trÿb / mißfal / dem iunck frowlichen wÿb / rûch was der hÿden schrÿb / dich hat geczirt ihesus crist / das kain planet darwid ist / er bieg dir sin genick.
Lob aller frowen / laß dich schowen / in himels owen / arm sel verhowen / zuk uß klowen / des tûfels trowê / in hohes brangê / ist gefangê / du hast der slangen / hobt vber gangen / sin belangen / hat laid enpfangê
Mariam eren sôl wir geren / sie kan leren / von sûnden keren / gůtheit meren / seld nit enberê / gen himel stellen / tzů den hellen sich nit gesellen / sie kan verschwellen / die vns wellen / leitlich verfellen.
Naturen der gestein / groß vnd klein / kanst du ein / kûsch vnd rein / mit adel vber gůden / rubÿn ward nie in goldes zein / versetzet noch in helffenbein / der môcht haben ein gemein gen tusentfalten frôden / die wol din vnuermalgter grůß / lieblich vnd sůß / dem sûnder tzeigen mag.
Ob aller krûter art / wer ein gart / ô alle vart / wûrd gar zart / mit aller wûrczen frůchten / dem leg es indem winter hart / so ist din kraft gar vnuerkart / die voll genad hat dich bewart / mit allen gůten gnûchten ye me du barmherczig bist / ie vôller ist / din vas von tag zů tag
Prich gottes zorn frow vnd sprich / sich / ich / han schon gesôget dich / min kind du solt gewerê mich / durch all din gůt / so bald nit rich / wie licht din barmung in entwich / so wer der tûfel fro / min kind tů nit also du solt sie ergeben mir / die du gebildet hast nach dir.
Qual / strafet vns vmb sûnde fal / schmal / zal / in gůt vil bôser wal / sůch wir in disem iamertal / frow das bedenck in dinem sal / da du hôrst der engel schal / in sôlchem hohen brÿs / götlicher sůßer spÿs / ein alte schůssel vns her send / die vns all weltlich lust erwend.
Rûff vns recht als der lôwe tůt / spÿs vns mit pellicanus blůt / vns iůng als fenix in der glůt / sich vns recht als der strus sÿn brůt / stell blick gar hoch in adlers můt / magt vns din einhorn vahe gůt / gib helffans sterck durch sûndê flůt / du wol geblůmte aarons růt / halt vns alltzÿt in diner hůt / das lÿb vnd sel behalten werd.
Sûntlichen menschen huld gewinn / so in der gůten werck zerinn / wie klein der sûnder gůtz beginn / O himelische keiserin / die trůmer in ze sâmen spinn / wûrck blůmlin mit subtilem siñ / lustlich ze senhen gottes minn / din kind trůt lieblich bÿ dem kinn / vnd sprich wend das der mensch icht brinn / die blůmlin send ich dir von erd.
Toren ficht die torheit an / sÿd der erste man / sich nit besan / wie kan / der mensch dañ widerstan / der welt im selb deß tûfels ban / so im der geist nun gůtes gan / so zůcht der lichnam in hÿerdan / dar vmb bist du der selden van / din barmung nie an in zerran / maria höchster trost / wÿs vns zů dem / der vns erloßt
Vnd het ein mensch getan all sûnd e die abgrûnd / in verschlûnd / noch kûnd / din trost für hellisch bûnd erdencken barmherczig fûnd / din flâlich bet da nit erwûnd / bis das got sÿn tzorn verswûnd / vnd dir die sel ze lôsen gûnd / dar vmb der engel mûnd / dich loben manigfalt / das du genad hast / vnd gewalt
Wend vns ewig achen / ler vns schwachen / vestenlichen wachen / das wir icht erkrachen in dem rachen deß fûrin trachen / als die dûrren spachen / in den sachen / solt du frid machen / das wir frôlich werden lachen / vnder dines mantels fachen.
Xpo solt du bringen / mit gedingen / das vns mûg gelingen / ler vns dar nach ringen / das wir tzwingen / der hochfart schwingen / mach vns frôlich dringen / da erklingen / englische singen / das wir siglich werde springen / als her dauid mit der schlingen.
Ymer bÿ ô maiestat / ist din rat / dz vor gat / din gedat / wer dir dañ gedinet hat / frů vñ spat / den verlat / nit so drat / din hilff / das flam sin sel icht brat / du machest rein der sel vnflat / vnd cleidest sie mit wisser wat gewürket mit der selden nat / kostlich in dinem namen.
Sorn an dem iüngsten tag / gar verjag / so betag / vnser klag / so die eigen schuld vns nag / frow so sag das vns mag / gottes schlag / erwenden / hilff das kein mensch verczag / sÿt vnsser trost / ie an dir lag / Maria vnser schulde trag / das vns die vrteil wolbehag / bÿ den vßerwelten Amen.

Abb. 1: Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben fröwen*. Ulm: Johann Zainer d. Ä. o. J., Frühjahr 1473. Exemplar: München, BSB, Einbl. III,28.

diesem Wortlaut dem Stück nun wirklich erst im Zuge der Drucklegung beigegeben worden ist oder nicht: Sie ist aus zweierlei Gründen bemerkenswert. Einerseits nutzt sie den Namen des Autors als eine Art Marke. Für die Überlieferung der Mönch-Lieder jenseits der Corpus-Handschriften ist das eher ungewöhnlich, weil die Streuüberlieferung in der Regel anonym bleibt.[50] Andererseits greift die Überschrift drei Aspekte heraus, die auch durch die gewählte Gestaltung des Drucks hervorgehoben werden und insofern für die Konzeption des Layouts zentral geworden sind, selbst wenn der Titel aus der Quelle übernommen ist. Bei diesen drei Aspekten handelt es sich um die Nennung von Gattung (*Sequentz*), Inhalt (*von vnser lieben fröwen*) und Kunstfertigkeit (*optime composita*) des *Guldein Abc*.

1. Die in die Titelformulierung einbezogene Gattungsbezeichnung *Sequentz* wird für das Layout des Drucks insofern leitend, als das *Guldein Abc* zwar ohne Melodie, aber mit abgesetzten Versikeln und Versen dargeboten wird. Theoretisch könnte diese Anordnung des Textes zwar auch darauf zielen, das Abecedarium herauszustellen, zumal die rubrizierten Initialen auf diese Weise immer am linken Seitenrand zu stehen kommen. Im Fall des Zainer-Drucks ist diese Art der Textpräsentation aber produktionsseitig wohl als Möglichkeit gedacht, die Liedstruktur in der Anordnung zu verdeutlichen und auf diese Weise den Liedcharakter des Stücks in das neue Medium der Druckgraphik zu überführen. Wie Eisermann nämlich anmerkt, ist diese Darbietungsweise für zahlreiche Lied-Einblattdrucke des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts typisch geworden, wird also offenbar als adäquates Mittel eingeschätzt, Lieder im Druck zu präsentieren.[51]

2. Die in der Überschrift angekündigte Thematik der Sequenz – die Marienverehrung – wird im Bilderschmuck des Drucks aufgegriffen. Die figürliche Initiale zeigt die tiburtinische Sybille, die Kaiser Augustus seine Vision von Maria und

---

auch die Überschrift mit dem Druck. Eisermann geht davon aus, dass es sich bei dieser letztgenannten Handschrift um eine Abschrift des Zainer-Drucks handelt (Eisermann: Medienwechsel, S. 38, Anm. 6 und 40 mit Anm. 18). Vom Alter her wäre das möglich, denn o ist unmittelbar in Anschluss an das *Guldein Abc* (fol. 98^{v}–101^{v}) auf das Jahr 1479 (fol. 102^{r}) datiert. An ganz wenigen Stellen steht der Zainer-Druck indes näher bei der Hs. C als bei o (*wereinet ward* [Z. 18] statt *verainet ward* [VIII,53]; *vestenlichen wachen* [Z. 55] statt *vestikleich wachen* [XXI,172]). o weist zudem gegenüber dem Druck noch eine Reihe von kleineren Sonderfehlern auf. Denkbar wäre daher ebenfalls, dass Zainers Druck und die Hs. o auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen und o so indirekt das Vorhandensein der Überschrift vor dem Druck belegt.

50 Namensnennungen sind gemäß Wachinger: Mönch, S. 126 in der Streuüberlieferung „äußerst selten und auf wenige Lieder beschränkt".

51 Eisermann: Medienwechsel, S. 41. Unklar ist dabei, ob es sich bei Zainers Einblattdruck einfach um einen frühen Vertreter dieses Typs handelt oder ob der Typ tatsächlich auf ihn zurückgeht (ebd.).

dem Christusknaben auslegt und dem Kaiser die Geburt Christi prophezeit. Dieses Bildthema verweist auf Marias Stellung im Heilsplan und hebt sie als Gottesmutter hervor.[52] Obwohl die Initiale offenbar extra für den Druck des *Guldein Abc* angefertigt worden ist,[53] bleibt die Verbindung zum eigentlichen Inhalt der Sequenz damit oberflächlich, steht hier doch nicht so sehr die Gottesmutterschaft Marias als solche im Vordergrund, sondern vielmehr ihre aus ihrer besonderen Stellung zu Gott und Christus ableitbare Möglichkeit, als Fürbitterin für die Belange der Gläubigen eintreten und Gottes Zorn besänftigen zu können.[54]

3. Der Hinweis auf die Kunstfertigkeit (*optime composita*) der Sequenz schließlich findet seinen Widerhall in der äußerst repräsentativen Gestaltung des Drucks. Die eigens für das Blatt geschnittene Initiale, die Sorgfalt bei der Textanordnung und das Großformat verleihen dem Druck einen sehr exklusiven Charakter, der der Exklusivität des abgedruckten Lieds entspricht.

Was sagt diese Darbietung nun über das Gattungsverständnis und die Gebrauchssituation aus, für die der Druck geschaffen worden ist? Insgesamt ist der Umgang mit dem *Guldein Abc* nicht eindeutig. Zwar wird nur der Text präsentiert, aber der Titel wahrt die Erinnerung an die Liedform, diese prägt überdies höchstwahrscheinlich die Textanordnung. Vielleicht ist der Hinweis auf die ursprüngliche Gattung allerdings vordringlich dazu gedacht, dem Stück durch die Anbindung an die Liturgie eine größere Dignität zu verleihen. Aufs Ganze betrachtet scheint das Layout jedenfalls darauf ausgerichtet zu sein, dessen exklusiven Charakter und Status als Sprachkunstwerk zu unterstützen. Trotz der Überführung in das neue Medium des Drucks wird das *Guldein Abc* daher nicht per se zu einem Gebrauchstext.

4.2 Heinrich Knoblochtzer (um 1482/um 1481–1484)

Ungefähr zehn Jahre nach Johann Zainer d. Ä., wahrscheinlich irgendwann zwischen 1481 und 1484,[55] druckt Heinrich Knoblochtzer das *Guldein Abc* in Straßburg ein zweites Mal, und zwar als Mehrblattdruck im Quartformat. Wie Zainer

52 Eisermann: Medienwechsel, S. 38; ders.: Marienlied, S. 170.
53 Amelung, S. 65 und 76, Nr. 7.
54 Bußmann, S. 210–216.
55 Die Datierung beruht mangels einer Jahresangabe im Druck selbst wieder auf der Type. Die für den Druck verwendete Type 3 lässt sich in datierten Drucken Knoblochtzers der Jahre 1481–1484 nachweisen; vgl. Degering, S. 3.

verzichtet er auf eine Beigabe der Melodie, setzt aber die Versikel ab und markiert die Versenden mit Virgeln. Das Abc ist nicht in besonderer Weise hervorgehoben. Der Druck ist mit zwei Holzschnitten geschmückt: Der erste auf Bl. 1^{v} zeigt die Verkündigung,[56] auf der gegenüberliegenden Seite 2^{r} beginnt der Text der Sequenz. Der zweite (Madonna auf der Mondsichel über der gekrönten Schlange) ist innerhalb des Textes auf Bl. 3^{r} platziert (Abb. 2a/b).

Knoblochtzer stand mit Zainer in Kontakt. Nach dem Niedergang der Zainerschen Offizin nach Steinhöwels Tod im Jahr 1478 hat Knoblochtzer Zainer 1483 Typen und Zierleisten abgekauft. Ihre Benutzung ist allerdings erst in Knoblochtzers Heidelberger Zeit ab 1486 nachweisbar.[57] Möglicherweise hat er sich darüber hinaus schon zuvor an Zainers Programm orientiert und die Anregung für seinen Druck des *Guldein Abc* von dessen Einblattdruck bezogen.[58] Untersucht man die Lesarten, dann stehen sich beide Drucke sehr nah, und so scheint Eisermanns Vermutung, dass es sich bei Knoblochtzers Druck um einen Nachdruck des Zainerschen Blatts handelt, nicht unwahrscheinlich zu sein, zumal beide dieselbe Überschrift besitzen.[59] Wenn diese Annahme zutrifft, dann sind die Veränderungen, die Knoblochtzer im Vergleich mit Zainers Druck vorgenommen hat, eventuell als strategische Modifikationen zu bewerten, die auf ein anderes Marktsegment zielen. Entscheidend ist hier vor allem der Formatwechsel vom großformatigen

56 Bl. 1^{r} ist leer und diente wohl als eine Art Schutzumschlag.

57 Amelung, S. 23f., 61 und 76, Nr. 7; Eisermann: Medienwechsel, S. 40, Anm. 18. Zur Biographie vgl. Geldner, S. 66f. und neuerdings Roth, S. 12f.

58 Eisermann: Medienwechsel, S. 40 mit Anm. 18.

59 Ebd. Anders Degering: Er geht davon aus, dass der Knoblochtzer-Druck nicht direkt auf den Zainer-Druck zurückgeht, sondern indirekt „durch Vermittlung einer mehrfach fehlerhaften, durch Uebertragung in den elsässisch-allemannischen Dialekt und eine regellose Orthographie veränderten Abschrift desselben“ (S. 5). Vergleicht man den Text des Knoblochtzer-Drucks mit demjenigen bei Zainer und mit dem Lesartenverzeichnis bei Spechtler (Die geistlichen Lieder, S. 113–124), dann zeigt sich, dass der Knoblochtzer-Druck prinzipiell die Lesarten des Zainer-Drucks teilt. Nur an ganz wenigen Stellen steht er der Hs. K näher (*Das du so wunderlich* [Bl. 2^{r}, Z. 19] statt *da du so wunderlich* [V,29]; *Din fleislich bett* [Bl. 4^{r}, Z. 24f.] statt *dein fleglich peet* [XX,165]). Die größte Abweichung ist der verderbte Anfang, der vielleicht Degerings Deutung verursacht hat. Bei Knoblochtzer ist Versikel III aufgeteilt: III,13–16 ist ans Ende von Versikel II getreten, III,17–19 an den Anfang von Versikel IV. Das Abecedarium ist dadurch gestört. Nimmt man mit Eisermann an, dass es sich bei Knoblochtzers Druck um einen Nachdruck des Zainerschen Drucks handelt (Eisermann: Medienwechsel, S. 40 mit Anm. 18), dann ließe sich dieser Umstand womöglich darauf zurückführen, dass die Aufteilung der ersten Versikel bei Zainer nicht ganz übersichtlich ist (vgl. Abb. 1). Weil der Textblock des Einblattdrucks für die Initiale A eingerückt ist, ist das Ende von Versikel II nicht durch einen Absatz markiert und geht so scheinbar in Versikel III über; die Virgel, die in Z. 6 das Versende von III,16 markiert, ist vielleicht als Kennzeichnung des Versikel-Endes verlesen worden.

Got vatter hat sein meisterschafft/ An dir maria
wolbehafft/Er gab dir eer schon Kůst vnd kraft
Die streich es vsz sins hertzen safft/ Mit scharpf
fen benseln vngezittert din schön sin götlich ög
erwittert.

Hat ye hie vor der mine pfil/Dry gantz person
so gar subtill/ Gelocket zů der liebe yll/ Das in
gnadē richer wil veremet ward / Als fuwer vñ
stahel/Got mensch der schönster brutt gemahel

In alchamy dē höchsten grad/haut din kry/ by
dinez ertz ward nie kein bly/Queckſilber wil sin
fures fry/Flammen wonet dē schwebel by/Kein
wider part gott an dir wolt/Wan gůt in gůt fin
itel gold/Glantz in des füres blick/

Küschlichem lib/ Gab recht lidmasz die modell
schib/Drucz dz kein elemēt zů trib/missfall/Dem
iunckfrowlichē weib/Růch wz der heidē schrib/
Dich hat geziert Ihes9 crist das kein planet dar
wider ist/Er bieg dir sin genickt

Lob aller frowen/Lasz dich schowen / In himels
owen/Arm sel verhowen/Zuck vsz klowē des tüf=
fels trowen/Sin hohes brangen / ist gefangen/
Du hast der schlangen/höpt vber gangen / Sin
belangen hat leid entpfangen/

Abb. 2a/b: Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben frowen*. Straßburg: Heinrich Knoblochtzer. o. J., um 1482/um 1481–1484, Bl. 2v und 3r; Exemplar: München, BSB, Rar. 511.



Abb. 2a/b (fortgesetzt)

Einblattdruck zum kleinformatigen Mehrblattdruck. Dieser impliziert gleich in doppelter Hinsicht einen Wechsel in der Gebrauchssituation, nämlich nicht nur mit Blick auf die handschriftliche Überlieferung, sondern ebenso mit Blick auf den vorgängigen Einblattdruck.

1. Erst in der von Knoblochtzer gewählten Heftchenform ist das *Guldein Abc* wirklich zu einem Gebrauchsartikel geworden, der für eine größere Anzahl von Menschen erschwinglich war. Hierzu fügt sich das schlichtere Ausstattungsniveau. Das Abc ist nicht ausgezeichnet. Anders als Zainer lässt Knoblochtzer den Bilderschmuck für den Druck überdies nicht eigens schneiden. Er verwendet vielmehr präexistente Holzschnitte wieder. Darauf weist im Fall der für Bl. 1v verwendeten Verkündigungsszene bereits der Umstand hin, dass der Holzschnitt in Teilen beschädigt ist und daher schon vor dem Druck des *Guldein Abc* in Benutzung gewesen sein muss.[60] Der zweite Holzschnitt (Abb. 2b) ist als Doppelholzschnitt[61] mehr schlecht als recht aus zwei zuvor separaten Holzschnitten zusammengefügt: Die Montage wird in den nicht übereinstimmenden Größenverhältnissen von Maria und Schlange offensichtlich. Inhaltlich unpassend sind beide Holzschnitte aber nicht. Die Verkündigungsszene wird gerade zu Beginn der Sequenz immer wieder eingespielt, u. a. weil die verwendeten Lobformeln auf Marias keusche Mutterschaft hinweisen (etwa: *Got Hat Jn Keuschlichem Lob / Mariam Naturen Ob*; I,3f.).[62] Außerdem korrespondiert die deutlich sichtbar in der Mitte des ersten Holzschnitts platzierte Schriftrolle des Engels mit der biblisch bezeugten Begrüßungsformel *ave gratia plena* mit den Anfangsworten der Sequenz, die ebenfalls mit einem *Ave*-Gruß an Maria beginnt (*Ave, Balsams Creatur*; I,1).[63] Beim zweiten Holzschnitt zielt hingegen vor allem die krude Montage von Maria und Schlange darauf ab, das Bild an den Text des *Guldein Abc* heranzuführen. In dem dem Holzschnitt unmittelbar vorangehenden Versikel XI wird Maria als diejenige gefeiert, die den Kopf der Schlange zertreten und damit den Teufel besiegt hat (*du hast des slangen / haup übergangen. / sein belangen / hat laid enpfangen*; XI,79–82).

60 Degering, S. 3f. Für eine Abbildung des Holzschnitts vgl. das Faksimile Degerings sowie die in Anm. 15 genannten Digitalisate des Drucks.
61 Schramm, S. 8. Solch ein wirtschaftliches Vorgehen ist nicht untypisch für Knoblochtzer. In seinem Druck von Baptista Guarinus' *De ordine docendi ac studendi* (Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer. 1489 (GW 11597) funktioniert er auf Bl. aijr etwa eine *M*-Ziermajuskel in einem bei ihm „öfter zu beobachtenden, ökonomisch geschickten Manöver durch eine 90°-Drehung zu einem *E*“ um; vgl. Roth, S. 45; ebd. auch eine Abbildung (Abb. 33).
62 Vgl. hierzu im Detail Bußmann, S. 210f.
63 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Dr. Andreas Kraß (HU Berlin).

2. Das kleine Format legt zudem nahe, dass eine Nutzung im privaten Bereich wahrscheinlich ist. Heftchen wie dieses waren vermutlich als Lesetexte für die eigene Andacht vorgesehen; das *Guldein Abc* wird hier also zum Gebet. Hierfür spricht nicht nur, dass dem Text keine Melodie beigegeben ist, sondern ebenso die Platzierung der Holzschnitte, insbesondere diejenige des zweiten Holzschnitts. Dieser ist nämlich inmitten des Fließtextes eingefügt. Er steht zwischen den beiden zusammengehörenden Versikeln XI und XII (siehe Abb. 2a/b), die so auseinandergerissen werden. Gleichzeitig erlaubt diese Platzierung dem lesenden Rezipienten einen Vergleich zwischen Holzschnitt und Versikelinhalt. Die durch die Montage zum Doppelholzschnitt geleistete Heranführung des Bilds an den Text sorgt dabei dafür, dass dieses nicht einfach als Schmuck, sondern als tatsächlich auf den Text bezogene Illustration wahrnehmbar wird.

Alles in allem wirkt der Knoblochtzer-Druck durch das gewählte Format und die einfachere Ausstattung sehr viel weniger exklusiv als derjenige Zainers. Es ist insofern wahrscheinlich kein Zufall, dass im Titel, der grundsätzlich demjenigen bei Zainer entspricht, der Hinweis auf die Kunstfertigkeit der Sequenz fehlt. Er lautet bei Knoblochtzer lediglich: *Sequentz von vnser lieben frowen des munches von salczburg* (Bl. 2^{r}, Z. 1f.). Die künstlerische Qualität des Abecedariums steht so nicht mehr im Zentrum. Stattdessen verschiebt sich der Fokus durch die gesamte Aufmachung auf den erhofften religiösen Nutzen, d. h. auf die durch den Druck etablierte Gebetsfunktion des *Guldein Abc* und die erhoffte Hilfe der Gottesmutter, die durch die Lektüre erreicht werden soll. Dies wird auch durch die Holzschnitte unterstützt. Vor allem der zweite Holzschnitt unterstreicht mit seiner Thematik (Maria als Siegerin über den Teufel) die Fürbittformulierungen des Textes. Dass der Titel mit seiner Bezeichnung des Stücks als *Sequentz* den ursprünglichen Gattungsbezug aufruft, könnte in diesem Zusammenhang so zu verstehen sein, dass die Anbindung an liturgische Kontexte den religiösen Wert und insofern die Hilfsfunktion des Textes steigert.

4.3 Melchior Ramminger (1521)

Ein drittes und letztes Mal hat Melchior Ramminger das *Guldein Abc* 1521 in den Druck gegeben. Vom Typus her entspricht sein Druck weitestgehend demjenigen Knoblochtzers: Auch Ramminger verlegt das *Guldein Abc* als mehrblättrigen Druck im Quartformat; auch bei ihm sind – so wie bei Knoblochtzer und Zainer – die Versikel abgesetzt und die Versenden durch Virgeln markiert; auch bei ihm fehlt die Melodie. Anders als bei Knoblochtzer ist das Abc allerdings ausgerückt und läuft (ähnlich wie bei Zainer) am linken Seitenrand mit. Das mit einer auf-



Abb. 3: Mönch von Salzburg: *Got dem aller hőchstn̄ jn der ewigen såligkait zů eeren/ Vnd der aller rainysten* […] *jūckfraw Marie zů* [*l*]*ob*. Augsburg: Melchior Ramminger. 1521, Bl. 1r; Exemplar: Berlin, SBB – PK, Hymn. 76 (http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00008B2600000000).

wendigen architektonischen Rahmung versehene Titelblatt (vgl. Abb. 3) zeigt unter dem Titel, rechts und links flankiert durch die Buchstaben des Alphabets, eine Abbildung der Madonna mit Kind im Strahlenkranz. Weitere Holzschnitte gibt es nicht, dafür ist das *Guldein Abc* um einen zweiten, im Titel nicht erwähnten Text ergänzt, ein an Gottvater, Christus und Maria gerichtetes Reimpaargebet (*O Herr got vatter Jhesu Christ / gib vns armen sünder frist*; Bl. aiij^{r}, Z. 20–Bl. aiij^{v}, Z. 29). Der Druck schließt mit einem Kolophon, der Druckernamen und Druckort nennt (Bl. aiij^{v}, Z. 30–32).[64]

Ebenso wie bei Knoblochtzer deutet bereits das Format an, dass es sich bei dem Druck um ein Heftchen für die private Andacht handelt und die Sequenz demzufolge zu einem Leselied und Gebet geworden ist. Bei Ramminger steht dazu der Titel nicht mehr im Widerspruch, denn hier wird das *Guldein Abc* als *Alphabet* (Bl. 1^{r}, Z. 5) bezeichnet; ein Hinweis auf die ursprüngliche Gattung fehlt. Damit kommt wohl auch der im Layout gewahrten Versikelstruktur mit Blick auf den Liedcharakter keine Funktion mehr zu. Sie dient wahrscheinlich eher dazu, das Alphabet hervorzuheben, zumal die Gestaltung des *Guldein Abc* als Abecedarium durch die Titelgebung und durch die Rahmung des Titelbildes schon auf dem Titelblatt unterstrichen wird. Hierzu passt auch, dass ein zweiter Text aufgenommen worden ist, bei dem es sich nun tatsächlich um ein Gebet handelt. Dieses im Vergleich mit der Mönch-Sequenz sehr viel schlichtere Gebet gestaltet durchaus ähnliche Themen (Gerichtsangst, Teufelsangst, Maria als Fürsprecherin) wie das *Guldein Abc*, sodass beide Texte trotz der Qualitätsunterschiede aufs Engste miteinander verzahnt sind und die Gattungseinschätzung des zweiten auf den ersten Text abfärbt. Bei diesem zweiten Text handelt es sich, dies erweist bereits die Form als Reimpaartext, aber klar um einen Lesetext.[65]

Dieser zweite Text ist indes jenseits der Kenntlichmachung des Gebrauchszusammenhangs noch aus einem weiteren Grund wichtig. Produktionsseitig ist er nämlich wahrscheinlich als eine Art Korrektiv für das *Guldein Abc* und dessen sehr exaltiertes Marienbild eingefügt. Der Mönch von Salzburg spricht Maria in seiner Sequenz tendenziell eine eigenständige, von Gott unabhängige Erlösungsgewalt zu und führt sie so gewissermaßen an die Trinität heran. So fordert die Sprechinstanz etwa, Maria solle von ihren Bitten nicht ablassen, *bis got sein zoren gar verswünd / und* [*ir*] *die sel zu lösen günd* (XX,166 f.), und versichert, dass Maria über *genad* und *gewalt* verfüge (XX,170).[66] Das Reimpaargebet beschränkt Marias

64 Vgl. zu dieser Beschreibung Degering, S. 4 f. Für den Text des Reimpaargebets siehe den Anhang.

65 Dass Degering, S. 5, den Text als „Lied“ einschätzt, begründet er nicht weiter; einen Anhaltspunkt für das Urteil liefert der Druck nicht.

66 Bußmann, S. 215 f.

Rolle hingegen auf ihre Funktion als Fürsprecherin, als *beste*[] *procoratterin* (Bl. aiij^{r}, Z. 32), die zwar den Teufel für die Menschen binden kann (Bl. aiij^{v}, Z. 3–9), die aber nicht selbst über die Macht zur Erlösung verfügt. In der Gerichtssituation kann sie Beistand leisten (*nun stand vns armen sünder bey*; Bl. aiij^{v}, Z. 15), die Urteilsgewalt liegt aber ausdrücklich bei ihrem Sohn (*Das gnådig sey dein liebes kind*; Bl. aiij^{v}, Z. 18). Dass solcherart die Hierarchie zwischen Gott und Christus auf der einen und Maria auf der anderen Seite gewahrt bleibt, entspricht der Titelformulierung. Hier heißt es ebenfalls, dass das Abecedarium Gott zu Ehren und der Jungfrau Maria zum Lob gedruckt worden sei (Bl. 1^{r}, Z. 1–5). Gott wird also als höchste Gewalt adressiert und dementsprechend vor Maria genannt.[67]

Diese Aspekte der Rahmung des *Guldein Abc* muss man wohl als Reaktion auf den frömmigkeitsgeschichtlichen Wandel verstehen. Der Druck ist 1521 erschienen, in der Frühphase der Reformation. Auch wenn sich Ramminger der protestantischen Sache wohl erst 1522 verschrieben hat,[68] reagiert er womöglich schon auf die ja auch katholischerseits in vorreformatorischer Zeit geäußerte Kritik an einer zu ausufernden Marienfrömmigkeit. War dies intendiert, dann blieb die Korrektur freilich äußerlich – größere Auswirkungen auf den Text des *Guldein Abc* hatte sie nicht. Alle aus dieser Perspektive problematischen Stellen der Sequenz sind auch in Rammingers Druck unverändert übernommen, sodass die Beschränkung des Marienbildes in der Tat ausschließlich dem Reimpaargebet übertragen wird.[69]

---

67 In dieses Bild fügt sich auch, dass die Gläubigen im Reimpaargebet aktiver wirken als beim Mönch. Im *Guldein Abc* erscheinen die Gläubigen als hilflos der Sünde ausgeliefert, die Initiative zur Besserung wird an Maria abgetreten (etwa: *hilf uns darnach ringen, / das wir twingen der hochvart swingen*; XXII,181f.); vgl. Bußmann, S. 216. Im Reimpaargebet äußert die Sprechinstanz jedoch aus eigener Initiative den Willen zur Besserung: *von sünd wőll wir ab ziehen / Vnd wőllent bőßeren vnser leben* (Bl. aiij^{v}, Z. 21f.)

68 Zur Biographie des Druckers vgl. Reske, S. 35; Künast: Dokumentation, S. 1219. Ramminger war ein wichtiger Nachdrucker reformatorischer Schriften, er gilt als „bedeutendste[r] Verbreiter von Lutherschriften in Süddeutschland" (Reske, S. 35). Das Programm ist allerdings nicht notwendig ein sicheres Indiz für die tatsächliche theologische Überzeugung des Druckers. Im Fall von Ramminger war dieser aber wohl offenbar wirklich ein Anhänger der Reformation; so war er etwa 1524 aktiv am Augsburger Stadtaufstand beteiligt (Künast: *Getruckt*, S. 82f.). 1521 hat er allerdings noch einen Auftrag des Augsburger Rats angenommen, Mandate zu liefern, die das Wormser Edikt zum Inhalt hatten. Künast: *Getruckt*, S. 83, wertet das als Hinweis darauf, dass Ramminger zu dieser Zeit noch nicht der Reformation zugeneigt gewesen ist.

69 Vergleicht man den Text von Rammingers Druck mit dem Lesartenverzeichnis bei Spechtler (Die geistlichen Lieder, S. 113–124), dann zeigt sich, dass der Druck ebenso wie die beiden anderen Drucke den Hs. C und o nahe steht (s. o., Anm. 49 und 59). Über die bereits bei Zainer belegten Abweichungen hinaus zeichnet sich der Text von Ramminger allerdings noch durch einige Sonderlesarten aus, die sonst in der Überlieferung nicht belegt sind. So lautet etwa XVI,129:

5 Fazit

Im vorliegenden Beitrag habe ich die Überlieferung des *Guldein Abc* des Mönchs von Salzburg daraufhin befragt, welche Auskunft die einzelnen Überlieferungszeugnisse über die jeweilige Gebrauchssituation der deutschen Sequenz und über einen möglichen Gebrauchs- und Gattungswechsel hin zum Leselied oder Gebet geben können. Dabei hat sich gezeigt, dass sich keine gerade Entwicklungslinie „Vom Hymnus zum Gebet" zeichnen lässt. Das *Guldein Abc* hat viele Leben, sei es nun als Vorlage für einen Sangspruch, als Gebet oder auch als Lied: Als solches wird es auch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts immer noch aufgezeichnet.

Blickt man im Detail auf die drei bekannten Drucke des *Guldein Abc* von Johann Zainer d. Ä., von Heinrich Knoblochtzer und von Melchior Ramminger, dann lässt sich allerdings festhalten, dass zumindest die beiden jüngeren Drucke Knoblochtzers und Rammingers das Mönch-Lied in einer Weise darbieten, dass es zum Leselied und Gebet wird. Hier ist also der Gattungs- und Gebrauchswechsel doch mit relativ großer Sicherheit vollzogen. Für diese Einschätzung sind einerseits das Format (Mehrblattdruck im Quartformat), andererseits die Beigaben (Bilderschmuck bzw. Reimpaargebet) maßgeblich. Uneindeutiger sieht die Lage für Zainers Erstdruck der Sequenz aus. Dieser scheint sich einer Zuweisung des Stücks zu einem der beiden Pole der Entwicklungslinie, also zur Gattung ‚Lied' oder zur Gattung ‚Gebet', insofern zu entziehen, als das Layout in seiner repräsentativen Optik offenbar zuvorderst darauf berechnet ist, das *Guldein Abc* als Kunstwerk herauszustellen. Gleichzeitig wird die Erinnerung an die Gattungszugehörigkeit des Stücks freilich in der Überschrift gewahrt.

---

ain alte schüssel uns hersend bei Ramminger folgendermaßen: *die gůten gaysel gots vns send* (Bl. aij^v, Z. 4f.). Es scheint mir aber unzutreffend, wenn Degering den Text unter Rückgriff auf den Kolophon (*Gefürdert eingebracht/ vñ nachgereimbt/ durch ain reütters oder kryegsman*; Bl. aiij^v, Z. 30f.) als „freie Bearbeitung" einer dem Zainer-Druck nahestehenden Vorlage charakterisiert (vgl. Degering, S. 6). Höchstwahrscheinlich repetiert Ramminger einfach die Lesarten seiner uns unbekannten Quelle.

6 Anhang

6.1 Die Überlieferungszeugen des *Guldein Abc*

Handschriften

Sigle	**Überlieferungsträger und Kurzbeschreibung**
A[70]	München, BSB, Cgm 715, fol. 46^{r}–61^{v} Datierung: drittes Viertel fünfzehntes Jahrhundert Überschrift: *Das guldein Abc mit vil subtilitetn̄* (im Register: *Das Guldein A.b.c. darinn manige kostleiche figur von Edeln gestainen Vogeln Tyeren und vil subtiliteten maniger han̄tgetat begriffen und czugeleicht sint mit verkerten reymen*; fol. 1^{r}); Versikel nicht abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen; mit Melodie; Mönch-Corpushandschrift der geistlichen Lieder
C	München, BSB, Cgm 628, fol. 253rb–255ra Datierung: 1468 (fol. 241rb) längere Überschrift mit Hinweis auf Mäzen, darin G 1 bezeichnet als *köstlich pet von vnser frauen* (im Register: *Ain köstlich stuck von vnser frauē Aue walsams creat'*; alle eingetragenen Lieder in ihrer Gesamtheit werden als *mayst'stuck* bezeichnet; fol. II^{v}); Initiale A, keine Rubrizierungen; keine Melodie; geistliche Sammelhandschrift, u. a. Tauler-Predigten, auch Marienlieder des Mönchs (wie Hs. G und J), G 1 folgt direkt danach als Nachtrag von Hand des Tegernseer Bibliothekars Ambrosius Schwertzenbeck
D	Wien, ÖNB, Cod. 2856, fol. 166^{v}–172^{r} Datierung: 1454–1469 (Wasserzeichen) Überschrift: *Das guldein abc des Münchcz*; Versikel abgesetzt; Initialen und Rubrizierungen; mit Melodie; Handschrift ist aus drei Teilen zusammengefügt, Teil II: Mönch-Corpushandschrift der geistlichen und weltlichen Lieder (Mondsee-Wiener Liederhandschrift) früher selbständig, im Besitz Peter Spörls

70 Aufgrund der zahlreichen Überlieferungsträger nutzt Spechtler in seiner Edition der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg ein System von festen und variablen Siglen, das von Wachinger: Mönch weitergeführt worden ist. Feste Siglen bezeichnen Handschriften mit mehr als einem Lied. Für sie hat Spechtler die Großbuchstaben A–Z und die Kleinbuchstaben a–l reserviert. Die Kleinbuchstaben ab m werden für jedes Lied nach Bedarf neu vergeben. Vgl. zur Erläuterung Spechtler, S. 34; Wachinger: Mönch, S. 5. Die offenbar auf ein Versehen zurückzuführende Diskrepanz zwischen der Siglenvergabe bei Spechtler, S. 113 und Wachinger: Mönch, S. 8 (die Benennung springt von r zu t, statt mit s fortzufahren) ist korrigiert.

G	München, BSB, Clm 4423, fol. 53^{r}–55^{r} Datierung: 1481 (fol. 60^{v}), 1482 (fol. 66^{r}, am Ende und als Abschluss der Partie mit den Mönch-Liedern) Überschrift: *Monachus*; Versikel abgesetzt, Initiale A, weitere Initialen geplant, aber nicht ausgeführt; keine Melodie; geistliche Sammelhandschrift mit lateinischen und deutschen Texten, auf G 1 folgen weitere Marienlieder des Mönchs (wie Hs. C und J), G 1 ist ab VIII,49 von derselben Hand wie die übrigen Mönch-Lieder geschrieben[71]
J	Wien, ÖNB, Cod. 3741, fol. 11^{r}–13^{v} Datierung: 1440–1450/1460er Jahre[72] Überschrift: *Monachus*; Initialen und Rubrizierungen; keine Melodie; Marienhandschrift, auch mit theologischen Schriften, enthält zudem abgetrennt von G 1 noch weitere Marienlieder des Mönchs (wie Hs. C und G), die von anderer Hand[73] geschrieben sind
K	München, BSB, Cgm 4997, fol. 653vb–657ra Datierung: um 1460 Überschrift: *Dez mūchs von salczburg guldin abc*; die beiden zusammengehörigen Versikel jeweils unter einem Notensystem, diese zusammen abgesetzt vom nächsten Versikelpaar, Initialen und Rubrizierungen (nur bis fol. 656ra), zweispaltig; mit Melodie; Meisterlieder-Handschrift (Kolmarer Liederhandschrift), G 1 ist Teil eines Mönch-Corpus
P	München, BSB, Cgm 444, fol. 91^{v}–94^{r} Datierung: relevanter Teil 1422 (fol. 7^{r}) G 1 nur fragmentarisch (XIII,95–XXIV,204); keine Melodie; lateinisch-deutsche Sammelhandschrift aus vier Teilen
U	Berlin, SBB, mgo 137, fol. 135^{v}–139^{r} [zu der Hs. gehört das Fragment München, BSB, Cgm 5249/64] Datierung: relevanter Teil 1444 (fol. 196^{r}) Überschrift: *Ein A.b.c vō Marie*; Versikel abgesetzt, Initialen, keine Rubrizierungen; keine Melodie; geistliche Sammelhandschrift aus mehreren Teilen, auch andere Lieder und Marientexte
Y	Heidelberg, UB, Cpg 356, fol. 90^{v}–96^{r} Datierung: um 1460 ohne Überschrift; Versikel abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen; keine Melodie; zusammen mit anderen Marientexten, u. a. Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede*

71 Wachinger: Mönch, S. 105f.

72 Frühdatierung nach Spechtler, S. 55; Spätdatierung nach Wachinger: Mönch, S. 107f.

73 Ebd., S. 105.

f	Straßburg, Stadtbibl., Cod. B 121, fol. 85^{v}–ca. 88^{r} (verbrannt) Datierung: 1413 (fol. 103^{v}) – 1458 (fol. 239^{r}–250^{v}); G 1 ist der Anfangszeit zuzuweisen, vor 1420[74] Laufenberg-Handschrift
m	Karlsruhe, LB, Cod. St. Georgen 74, fol. 22^{r}–26^{r} Datierung: 1448 (fol. 181^{v}) Überschrift: *Ain gůt lied vō dem abcde*; Versikel abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen; keine Melodie; geistliche Sammelhandschrift mit verschiedenen Liedern
n	München, BSB, Cgm 270, fol. 197^{v}–201^{r} Datierung: um 1464 (Vorderdeckel, fol. 388^{v}) Überschrift: *Das ist das abc jn deẅtsch*; Versikel und Verse abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen; keine Melodie; Sammelhandschrift aus zwei Teilen mit Sprüchen und Mären
o	München, BSB, Clm 21107, fol. 98^{v}–101^{r} Datierung: 1446 (fol. 92^{r}); 1479 (fol. 102^{r}) Überschrift: *Sequencia von vnser lieben frowen des minchß von saltzburg optime composita*; ohne Melodie; Sammelhandschrift mit geistlichen und astronomischen Traktaten
p	Salzburg, UB, Cod. M III 3, fol. 418^{r}–419^{r} Datierung: drittes Viertel fünfzehntes Jahrhundert ohne Überschrift; Versikel abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen, zweispaltig; keine Melodie; medizinisch-naturwissenschaftliche Sammelhandschrift/Stein- und Arzneibuch mit Gebeten (Speyrer Kompendium), von den Schreibern der Hs. K
q	Ansbach, Staatl. Bibl., Ms. lat. 161, fol. 30^{r}–32^{r} Datierung: spätes vierzehntes Jahrhundert, Nachträge Anfang fünfzehntes Jahrhundert ohne Überschrift; Versikel nicht abgesetzt, Initialen, keine Rubrizierungen; mit Notenlinien, aber ohne Noten; Fragment (bis XI,73) als Nachtrag in einer lateinischen Sammelhandschrift, folgt auf ein Lied in Anton Leschs Kurzem Reihen
r	Nürnberg, Germ. Nationalmuseum, Bibliothek, Hs. 42549 (Fragment, 2 Blätter) Datierung: fünfzehntes Jahrhundert ohne Überschrift; Versikel abgesetzt, Initialen, keine Rubrizierungen; ohne Melodie; G 1 selbst ist vollständig, aber der einzige Text auf den erhaltenen Blättern, fol. 2^{v} ist leer

74 Wachinger: Notizen, S. 357.

s	Hamburg, Staats- und UB, Cod. 193 in scrin., fol. 51^{r}–55^{v} Datierung: um 1400 (nach 1375) ohne Überschrift; Versikel abgesetzt, Initialen und Rubrizierungen; keine Melodie; zusammen mit Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede*
t	Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. 2.4 Aug. 2°, fol. 243vb Datierung: um 1490/1492? Überschrift: *Got bewert an maria sein mayst’schaft*; Rubrizierungen, Verse abgesetzt; keine Melodie; VII,43–48 umgearbeitet zu einem selbständigen Reimpaarspruch als Eintrag in einer Sammelhandschrift (Wolfenbütteler Priamelhandschrift)
Drucke	
	Ulm: Johann Zainer d. Ä. (GW 12290) Datierung: o. J. (Frühjahr 1473) Überschrift: *Sequentz von vnser lieben fröwen deß můnichs von saltzburg/ optime composita*; Versikel abgesetzt, Rubrizierungen, kolorierte Schmuckinitiale und Randleiste, Alphabet ausgerückt; keine Melodie; Einblattdruck Folio-Format
	Straßburg: Heinrich Knoblochtzer (GW 12291) Datierung: o. J. (um 1482/um 1481–1484) Überschrift: *Sequentz von vnser lieben frowen des munches von salczburg*; Versikel abgesetzt; keine Melodie; 2 Holzschnitte; Heftchen (4 Blatt) im Quart-Format; der Druck enthält nur G 1
	Augsburg: Melchior Ramminger (VD16 J 745) Datierung: 1521 im Titel bezeichnet als *Alphabet*; Versikel abgesetzt, Alphabet ausgerückt; keine Melodie; aufwendig gestaltetes Titelblatt (Holzschnitt) mit antikisierender architektonischer Titeleinrahmung; Heftchen (3 Blatt) im Quart-Format; auf G 1 folgt ab Bl. $aiij^{r}$ ein Reimpaargebet: *O Herr got vatter Jhesu Christ / gib vns armen sünder frist*

6.2 Text 1: *O Herr got vatter Jhesu Christ*

Der Text übernimmt alle Diakritika, verzichtet aber auf eine Kennzeichnung des Schaft-s.

O Herr got vatter Jhesu Christ Bl. $aiij^{r}$, Z. 20
gib vns armen sünder frist
Das wir so gåch nit sterben
damit wir vor erwerben
Dein gnad vñ dein barmherzigkayt
für war wir seind noch vnberait Z. 25

Für dein gericht zů kom̄en
wie hardt wurd wir erstum̄en
Vber die schwer vnd grossen klag
die mag vns niemant wenden ab
Du wellest ims dann vergunnen Z. 30
hie mit hab wir vns besunnen
Die besten procoratterin růffen an
mariam die gnaden reychen kron Bl. aiij^{v}, Z. 1
Dich ewigs hail zebitten
das vns nit müg bestreüten
Des bo̊ßen veindes argen lüst
wan̄ er vns allzeit gefarlich ist Z. 5
Zů endern vnsern wyllen
den selblgen magst du styllen
Vnd binden jn̄ das er nit mag
vns schad zů fůgen kainen tag
Vnd was du vns hast geben Z. 10
da von wir tåglich leben
Dar vmb sag wir dir lob und danck
mit mund/ gebet/ vnd mit gesang
O maria du edles zwey
nun stand vns armen sünder bey Z. 15
Des bit wir dich von hertzen
mit gantzem ernst auß schmertzen
Das gnådig sey dein liebes kind
über dein armes eingesind
Das zů dir hie thůt fliehen Z. 20
von sünd wo̊ll wir ab ziehen
Vnd wo̊llent bo̊ßeren vnser leben
vnd was vns got der herr hat geben
Das wo̊ll wir baß bewaren
das wir der enngel scharen Z. 25
Nach diser zeyt auch wonent bey
des helffen vns die hailigen namen drey
Die aller ho̊chst drey ainigkait
die vileicht vns die ewigē såligkait. AMEN

Literaturverzeichnis

Amelung, Peter: Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Bd. 1: Ulm. Stuttgart 1979.

Bauerreiß, Romuald: Wer ist der „Mönch von Salzburg“? In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 52 (1934), S. 204–220.

Bertau, Karl Heinrich: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen 1964 (Palaestra 240).
Brunner, Horst: Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung. In: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983, S. 392–413.
Bußmann, Britta: Maria voll der Gnade: Die Gottesmutter als Opponentin des richtenden Gottes im *Guldein Abc* des Mönchs von Salzburg. In: Gott handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung. Hg. von Steffen Patzold, Florian Bock. Berlin, Boston 2016, S. 203–223.
Degering, Hermann: Sequentz von vnser lieben frowen des munches von salczburg. Jahresgabe für den Verein der Freunde der Königlichen Bibliothek 1916. Berlin o. J. [1916].
Dicke, Gerd: Heinrich Steinhöwels *Esopus* und seine Fortsetzer. Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit. Tübingen 1994 (MTU 103).
Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 51).
Eisermann, Falk: Medienwechsel – Medienwandel. Geistliche Texte auf Einblattdrucken und anderen Überlieferungsträgern des 15. Jahrhunderts. In: Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997. Hg. von Wolfgang Harms, Michael Schilling. Frankfurt a. M. u. a. 1998 (Mikrokosmos 50), S. 35–58.
Eisermann, Falk: Auflagenhöhen von Einblattdrucken im 15. und frühen 16. Jahrhundert. In: Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien. Hg. von Volker Honemann u. a. Tübingen 2000, S. 143–177.
Eisermann, Falk: Ein Marienlied mit Buchstabenspielen. Mönch von Salzburg, Sequentz von vnser lieben fröwen, deutsch. In: Als die Lettern laufen lernten. Medienwandel im 15. Jahrhundert. Inkunabeln aus der Bayerischen Staatsbibliothek München. Hg. von Bettina Wagner. Wiesbaden 2009 (Bayerische Staatsbibliothek München. Ausstellungskataloge 81), S. 171f., Nr. 65.
Geldner, Ferdinand: Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten. Bd. 1: Das deutsche Sprachgebiet. Stuttgart 1968.
Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München 1998.
Kraß, Andreas: Das Goldene Abc. Spiel und Ernst in einem Marienlied des Mönchs von Salzburg (14. Jh.). In: Spiel und Ernst: Formen – Poetiken – Zuschreibungen. Zum Gedenken an Erika Greber. Hg. von Dirk Kretzschmar u. a. Würzburg 2014 (Literatura 31), S. 125–137.
Künast, Hans-Jörg: *Getruckt zu Augspurg*. Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555. Tübingen 1997 (Studia Augustana 8).
Künast, Hans-Jörg: Dokumentation: Augsburger Buchdrucker und Verleger. In: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Helmut Gier, Johannes Janota im Auftrag der Stadt Augsburg. Wiesbaden 1997, S. 1205–1340.
Mönch von Salzburg: *Das guldein ABC*. In: Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters. https://www.handschriftencensus.de/werke/538 (16. Januar 2022).
Mönch von Salzburg: Lieder. In: Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters. https://www.handschriftencensus.de/werke/2056 (16. Januar 2022).

Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben fröwen*. Ulm: Johann Zainer d. Ä. o. J., Frühjahr 1473 (GW 12290). Exemplar: München, BSB, Einbl. III,28. http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00101586/image_1 (16. Januar 2022).

Mönch von Salzburg: *Sequentz von vnser lieben frowen*. Straßburg: Heinrich Knoblochtzer. o. J., um 1482/um 1481–1484 (GW 12291). Exemplar: München, BSB, Rar. 511. http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00030119/image_1 (16. Januar 2022).

Mönch von Salzburg: *Got dem aller hoͦchstn̄ jn der ewigen såligkait zů eeren/ Vnd der aller rainysten* […] *jūckfraw Marie zů* [*l*]*ob*. Augsburg: Melchior Ramminger. 1521 (VD16 J 745). Exemplar: Berlin, SBB – PK, Hymn. 76: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00008B2600000000 oder Exemplar: München, BSB, Res/4 P.o.germ. 225,9: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10202847 (16. Januar 2022).

Reske, Christoph: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing. Wiesbaden 2007 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51).

Röll, Walter: Zur Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg. In: ZfdA 99 (1970), S. 139–147.

Rosmer, Stefan: Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts. Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken. Hg. von Alexander Rausch, Björn R. Tammen. Wien u. a. 2014. S. 271–297.

Rosmer, Stefan: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Die geistlichen Lieder in stolligen Strophen und das einstimmige gottesdienstliche Lied im späten Mittelalter. Wiesbaden 2019 (Imagines medi aevi 44).

Roth, Christoph: Ein „Meister der Druckkunst“ in Heidelberg. Das Heidelberger Publikationsprogramm des Inkunabeldruckers Heinrich Knoblochtzer 1485–1495/1500. Heidelberg 2021.

Schiendorfer, Max: Drei Ostergesänge des Mönchs von Salzburg (G 29, 30 und 31) sowie zwei neue Quellenbelege zu *Christ ist erstanden*. In: PBB 116 (1994), S. 37–65.

Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 19: Die Straßburger Drucker. I. Teil: Johann Mentelin – Heinrich Eggestein – Georg Husner – Heinrich Knoblochtzer (in Straßburg und Heidelberg) – Martin Schott – Jakob Ebner. Leipzig 1936.

Spechtler, Franz Viktor: Einleitung. In: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N. F. 51), S. 1–109.

Wachinger, Burghart: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: *Medium Aevum* deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Fs. für Kurt Ruh. Hg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, S. 349–385.

Wachinger, Burghart: Art. ‚Kolmarer Liederhandschrift‘. In: VL^2 5 (1985), Sp. 27–39.

Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (Hermaea N. F. 57).

Waechter, Hans: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien. Göppingen 2005 (GAG 724).

Therese Bruggisser-Lanker

Sakralisierung der Intimität

Affektive Trauergestik in Josquins *Stabat mater*

In affectibus pietatis est omnis virtus orandi

(Hugo von St. Victor, † 1141, *De virtute orandi*)

Wenn heute von Musik als einer ‚Klangsprache' die Rede ist, wird uns meist nicht bewusst, dass sich dieses Wesensmerkmal erst etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts abzeichnete und im Laufe der Zeit weiter verfeinert und perfektioniert worden ist. Dafür verantwortlich war der Zusammenfall verschiedenster kultureller Strömungen: etwa der Wandel der Zeitvorstellung, die Aufwertung der sinnlich-affektiven Erfahrung, die neuartige mediale Präsenz vor allem in der Herrschaftsrepräsentation, ein aus der klassisch-antiken Vergangenheit abgeleiteter Autor- und Werkbegriff oder das Verständnis der *ars musica* als einer anwendungsorientierten Kunst. Der Begriff der *ars* verschob sich in Richtung einer aristotelisch begründeten Kompositionspraxis bzw. -theorie, also zur *Poiesis* als künstlerischem Akt des Erschaffens, des Hervorbringens eines Werkes, während umgekehrt am (neu)platonischen Modell des anagogischen Aufstiegs zum ‚einen' göttlichen Prinzip festgehalten wurde. Die Anlehnung an das göttliche Schöpfungsprinzip wie an das Inspirationsparadigma wurde nicht aufgegeben, sondern führte im Zuge der Antikenrezeption dazu, dass sich der Ort des anagogischen Aufstiegs tendenziell in die Musik selbst verlagerte. In der ästhetischen Gestaltung, deren Prinzip der „süßen Harmonie" und ausgewogenen Proportionen in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit die ganze kontrapunktische Werkstruktur erfasst hatte, wurde zunehmend die Erregung menschlicher Affekte und damit ihre rhetorische Seite betont, die zuvor als kontingente „Oberfläche" (*superficies*) angesehen worden war.[1] Diese rhetorisierte *Musica poetica*, jener „Gesang zur orphischen Lyra",[2] wie die neue Kunst von Marsilio Ficino neben der quadrivialen *musica*, der Malerei oder Architektur genannt werden sollte, führte letztlich zu höchster geistiger Einsicht. Eine wichtige Rolle als Katalysatoren bei diesem Paradigmenwechsel hin zu einer sich emanzipierenden genuinen Tonsprache mit

1 Reckow, S. 173. „Oberfläche" ist jedoch nicht im pejorativen Sinn gemeint, sondern als ‚erfreuliche' Ebene der *delectatio*. Bereits Reckow betonte, dass es sich dabei keinesfalls um eine scharfe Epochenzäsur, sondern um langfristige komplexe Prozesse handelt. Schon die mittelalterlichen Musiktheoretiker legten großen Wert auf die affektbewegende *imitatio*, deren Formen seit ca. 1400 mit rhetorischen Strategien in Analogie gesetzt wurden. Ebd., S. 152–159.

2 Ehrmann, S. 236, 242.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-009

eigener Ästhetik spielten einerseits der griechische Mythos (Orpheus, Apollon), andererseits die Verinnerlichung der *imitatio Christi* und damit der *compassio* in der christlichen Leidensmystik.

Wie nahe sich Religion und Kunst in Bezug auf „die kulturellen Techniken der Leib- und Affektbemeisterung" und ihre memoriale Codierung waren, hat bereits Aby Warburg (1866–1927) hervorgehoben, ja er begriff „das kultische Erlebnis als Urprägewerk in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit".[3] Seine als „Pathosformeln" charakterisierten körperlichen Ausdrucksweisen und Dynamiken bezeichneten den Versuch, in der Renaissance „die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung einzugliedern".[4] Diese Übernahme war für ihn „ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühltes Erlebnis", wie er es am Beispiel einer pathetisch gesteigerten Mimik beim rituellen Tod des Orpheus von Albrecht Dürer (1494) oder an der Laokoon-Gruppe demonstrierte.[5] Es handelte sich in seinem Verständnis bei diesen Ausdrucksformen jedoch nicht um eine unvermittelte Artikulation von Affekten und Leidenschaften, sondern um eine kulturell überformte und codierte Inszenierung derselben, die bei den Rezipienten ein Wissen um ihre Bedeutung voraussetzt.[6] Die visuelle Rhetorik einer expressiven Gebärdensprache ist in der Kunstwissenschaft zur ikonologischen Interpretation von Bildwerken längst als Methode anerkannt. In der erklingenden Musik, die einen zugrundeliegenden Text auslotet, haben sich dementsprechend plastisch wirksame Motive, wiedererkennbare rhythmisch oder melodisch geprägte Figurationen oder Strukturmerkmale herausgebildet, die in ihrer klanglichen Semantik an einen körperlichen oder imaginierten Gestus oder Affekt gemahnen. Sie werden sich schließlich in der Affektenlehre der Barockmusik zu allgemein gebräuch-

---

3 Böhme, S. 31: „*Religion* ist für Warburg die gedächtnisgestützte, distanz- und formschaffende Grammatikalisierung der den Einzelmenschen und das Kollektiv sonst zerreißenden Affektenergien. *Kunst* setzt diesen Kultivierungsprozess fort. Beide, Religion und Kunst, sind jedoch auf das vitale ‚Prägewerk' der Affekte dauerhaft verwiesen, sie erhalten von hier aus ihre ‚Energie' und entwickeln in Auseinandersetzung mit dieser ihre Formen."

4 Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 57; vgl. auch Ritter. Zur Genese der Pathosformel vgl. die Vorbemerkung der Herausgeber in: Warburg: Werke, S. 31–38.

5 Im ‚Bilderatlas Mnemosyne', vgl. Rowly, S. 43–47.

6 Port, S. 229. Böhme spricht von einem „Denkraum der Besonnenheit", und meint damit den Raum des Symbolischen. „Symbole und Bilder sind beides zugleich: performative Akte des Ich, in denen es seiner Erregung Ausdruck *und* dem erregenden Objekt Gestalt gibt. Sie sind distanzschaffende Form und ausdruckverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv, ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten." (Böhme, S. 20).

lichen Ausdrucksmitteln verfestigen,[7] die in der europäischen Musikkultur bis heute vom Publikum bei entsprechender Sozialisierung intuitiv wiedererkannt werden.

Im musiktheoretischen Schrifttum des Mittelalters war die Zielsetzung des *movere animos* mit Hilfe wirkungsorientierter *imitatio* seit Anbeginn präsent, vom Musiker wurde auch ein liturgischer Textvortrag verlangt, der in der Gestaltung des liturgischen Gesangs mit rhetorischen Mitteln *ad affectum Dei*, *ad devotionem*, *ad compunctionem* etc. führen sollte.[8] Legitimiert war die Musik als quadriviale Kunst durch ihre Abbildfunktion, ihre *similitudo* mit der zahlhaften Struktur des Kosmos, die sie in ihrem Tonsystem nicht vernachlässigen durfte; die Sinnstiftung ergab sich in ihrer Bestimmung als klingende *imitatio mundana*. Im Gregorianischen Gesang erhöhte sie als Schmuck (*ornatus*) die heiligen Texte, Mehrstimmigkeit wurde zum Schmuck der Einstimmigkeit. Während in der *Ars nova* des vierzehnten Jahrhunderts das Augenmerk vorwiegend der kunstvoll proportional geordneten rhythmischen Organisation im stets differenzierteren, hochartifiziellen isorhythmischen Satz und einer raffinierten, nicht selten dissonanten Klanglichkeit galt,[9] wird nun der Dimension des vollkommenen ‚süßen' Klangs mit der Aufwertung der Terz (neben der ‚perfekten' Quinte und Oktave) und deren Akkordbildungen sowie der Homogenität einer der sprachlichen Diktion angeglichenen Linienführung größere Aufmerksamkeit geschenkt. Das Ohr wird zum Referenzpunkt, der ästhetische Sinneseindruck, das Bewusstwerden der Ereignishaftigkeit von Musik und ihrer klanglichen Gegenwart, trat als etwas völlig Neues in Erscheinung. Der Aufführungsbericht zur Domweihe in Florenz 1436 nimmt den Topos der Vereinigung von himmlischer und irdischer Liturgie auf und bringt sie mit der Wirkungsästhetik der dabei aufgeführten vierstimmigen, isorhythmisch angelegten Festmotette *Nuper rosarum flores* von Guillaume Dufay

---

7 Zur musikalischen Rhetorik und Figurenlehre vor allem des sechzehnten Jahrhunderts vgl. Calella, S. 52–61. Quintilians *Institutio oratoria* war im Mittelalter nur fragmentarisch bekannt, gedruckt wurde sie erst 1470; danach erschien sie bis 1600 in über hundert Ausgaben.

8 Fuhrmann, S. 33–47, 87–100 (zur *compunctio*), 193–199; oder grundlegend für die Gregorianik: Kohlhaas.

9 Die im Sinne des Harmoniemodells ‚korrekten' Zäsuren bzw. Versgrenzen zu Beginn einer Longa oder Brevis im Tenor bestehen jeweils aus ‚perfekten' leeren Quint-, Oktav- oder Quint-Oktav-Klängen, etwa bei Philippe de Vitry. Eggebrecht beschrieb den isorhythmischen Stil des Dichter-Musikers Guillaume de Machaut wie folgt (S. 233): „Bei all diesem Dichten ist es die Subtilitas, die das Werk prägt: die im höchsten Grade verfeinerte Rhétorique der sprachlichen Erfindung, der Wortkonstellationen und Reimkünste, der Allegorie und Symbolik, […] – eine ans Raffinement grenzende Kunsthaftigkeit des poetischen Ausdrucks, die mit der spätmittelalterlichen Subtilitas der Musique verschwistert ist, ihrer melodischen Stilisiertheit, rhythmischen Feingliedrigkeit und harmonischen Farbigkeit und Süße."

in Verbindung: „Deren wohlklingende Stimmen und erhabene Zusammenklänge (*symphoniis elatiis*) ertönten bis hinauf zum Himmel (*ad celum usque*), so dass es den Hörern ohne Zweifel erschien, als vernähmen sie den göttlichen Gesang und den der Engel (*angelici ac divini cantus*)“.[10] Es war dies auch die Absicht des Komponisten, der die vollendete Harmonie architektonischer Proportionen, die den Jerusalemer Tempel Salomos auszeichneten, in Töne setzte.[11]

Nicht nur die Verklärung göttlicher Herrlichkeit, auch Dramatik und Theatralität waren bereits in der Liturgie angelegt, besonders während der Passions- und Osterzeit. Im Kult wird der Höhepunkt des christlichen Glaubens rituell nachgestaltet: das Sterben und die Wiederauferstehung Jesu Christi. Trotzdem stand zunächst die Verkündigung im Vordergrund, nicht ein diese Verkündigung tropierendes Rollenspiel. Besonders reich ausgestaltet war die Liturgie der *Hebdomada sancta* und vor allem des *Sacrum Triduum Paschale*, das im Osterfest, dem ‚Fest aller Feste‘, seinen Höhepunkt fand. Die Eucharistiefeier vermittelt die historischen Ereignisse durch sinnlich erfassbare Figuration und vergewissert die Kommunizierenden der Teilhabe am Heilsgeschehen. In Worten, Gebärden und Handlungen werden Gott und sein Heilswirken im rituell-feierlichen Vollzug sakramental vergegenwärtigt. Im Geistlichen Spiel dagegen entsteht ein eigener Darstellungszusammenhang, da die Rollenträger die heiligen Personen auf der Ebene der szenischen Inszenierung performativ im Als-ob verkörpern. Die Marienklagen, die als mittelalterliche Frömmigkeitsübungen theatrale Mimesis in den Vordergrund rückten, gingen dabei viel weiter als der eigentliche Ritus, vor allem was die Darstellung emotionaler Momente der Heilsgeschichte betrifft. Dank Selbstrepräsentation und Gemeinschaftsstiftung der laikalen Gemeinde intensivierte sich die Anteilnahme der beteiligten Spieler und Zuschauer, die zur individuellen Passionsmediation geführt werden sollten, durch die Affektdemonstration wurden Aneignung und Identifikation mit dem Gezeigten angeregt und vertieft.[12]

Christusminne fand im Mitleiden mit der trauernden Gottesmutter unter dem Kreuz ihren perfekten Anhalt, wie sich an den herzergreifenden Worten von Heinrich Seuse (1295/97–1366) ermessen lässt, der sich von Maria die Gabe der Tränen erbat:

> Wer git minen oͮgen als mengen trehen als mengen bůchstaben, daz ich mit liehten trehnen geschribe die ellenden trehen des grundlosen herzleides miner lieben vroͮwen? Reinú vroͮw und edlú kúngin himelriches und ertriches, ruͤre min ersteintes herz mit einem diner hitzi-

10 Föller, S. 474.
11 Bruggisser-Lanker, S. 25f.
12 Zu Forschung und Grundfragen vgl. Schulze 2012, S. 12–20.

> gen trehen, die du vergusse von der bitteren not dines zarten kindes under dem ellenden krúze, daz es erweiche und dich gemerken kunne; wan herzleit ist der natur, daz es nieman reht erkennet, denne den es rů̊ret.[13]

Die ausgedehnten Marienklagen, die oftmals innerhalb eines Passionsspiels vorgetragen wurden und deshalb mit emphatischen Klagerufen und gestischen Regieanweisungen versehen sein konnten, hängen wie die italienischen Lauden aufs Engste mit den religiösen (Laien-)Bruderschaften zusammen, den *Laudesi* und *Disciplinati* (Geißler), welche diese volkssprachlichen Gesänge pflegten. In Venedig gab es mehrere einflussreiche *scuole grandi*, die nicht nur musikalische Andachten abhielten (die intern genau geregelt waren), sondern auch den Bedürftigen mit der Verteilung von lebensnotwendigen Gütern halfen, Begräbnisse begleiteten oder sich an hohen Festtagen zu Prozessionen und gemeinsamem Gesang trafen.[14] Als die ältesten selbständigen Marienklagen, des Öfteren auch *Planctus beatae Mariae* genannt, gelten der 1180 entstandene *Planctus ante nescia*, der wie *Flete fideles animae* u. a. als Nachtrag in den *Carmina Burana* (um 1230) enthalten ist (CB 14* bzw. 4*).[15] In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts führte man am Morgen des Karfreitags oder am Montag der Karwoche jeweils die Bordesholmer Marienklage in ostfälischer Sprache auf, die mit ihren 860 Versen geradezu epische Längen aufwies (2½ Std.) und die ganze Passionsgeschichte von der Gefangennahme bis zum Tod am Kreuz rememorierte. Der Bearbeiter benutzte auch viele oft mehrstrophige und musikalisch anspruchsvolle Gesänge auf liturgische oder liturgienahe Melodien, die er mit neuen Texten unterlegte, – etwa gleich zu Beginn das Responsorium *Circumdederunt me viri mendaces*, das Responsorium *Tenebrae factae sunt*, Gebete (*Pater noster*, *Ave Maria*), den Passionston (in den letzten Worten Jesu am Kreuz), das *Palästinalied* von Walther von der Vogelweide oder die Strophe *O quam tristis* aus dem *Stabat mater dolorosa*. Vorgegeben waren verschiedene symbolische Kostüme und Requisiten, zum Beispiel ein hölzernes Schwert, das nach der Prophezeiung Simeons in ihrem tiefsten Schmerz Marias Seele durchbohren sollte, was auch im *Stabat mater* angesprochen wird. Ebenso festgelegt waren die Gebärden Marias, die Bewegungen und Positionen der Personen im Raum sowie der Einzug und Auszug der Darsteller: zwei Priester gaben Jesus und Johannes, drei Jünglinge spielten Maria, Maria Magdalena und die Mutter des Johannes. Der Schmerzensmann, wohl ein Crucifixus in Form einer lebensgroßen Holzplastik, wird als *imago pietatis* vorgestellt, sein Körper ist verwundet und blutüberströmt. In der

13 Heinrich Seuse, S. 268,6–13.
14 Diederichs, S. 11–40, zum *Stabat mater* S. 30.
15 Kraß, S. 121f.

stimmlichen Gestaltung waren vom leisen *devotissime* bis zum expressiven *cantat valida et lacrimabile* jeweils inhaltlich abgestimmte Ausdrucksweisen erforderlich, Gebärden wurden mit vollem Körpereinsatz ausgeführt: weinend, händeringend, sich auf die Erde werfend. Das dreimalige *Owy, owe, nu ys he dot!* bildet den Höhepunkt von Marias Gefühlsexpression. Diese Inszenierungsvorgaben zeugen von einer sinnfälligen Affektdramaturgie, die auf die Rezipienten hin ausgelegt war: Alle Klagenden rufen laufend zum Mitweinen auf, sodass im emotionalen Mitvollzug des Planctus die Distanz zwischen dem historischen Geschehen und der Gegenwart aufgehoben scheint. Am Schluss sinkt Maria entkräftet zur Erde.[16]

Noch in den *Sieben Worten unsers lieben Erlösers* (SWV 478) wie in der *Lukaspassion* (SWV 480) des Protestanten Heinrich Schütz um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts findet sich am Schluss die identische Conclusio: „Wer Gottes Marter in Ehren hat und oft betracht' sein bittern Tod, des will er eben pflegen wohl hie auf Erd mit seiner Gnad und dort in dem ewigen Leben."[17] Dies war über Jahrhunderte das Ziel der Kreuzbetrachtung: Im Zentrum steht der Herr des Erbarmens, die Gestalt des menschgewordenen Gottes, der Welt und Geschichte aufgesucht hat. Hier verschränken sich Transzendenz und Immanenz, hier gehen die Allmacht Gottes und die Ohnmacht des Gekreuzigten eine Verbindung ein, hier wird aber auch jene Ordnung und Ästhetik herausgefordert, die als vollkommene Schönheit und Harmonie das Negative, das Leiden, den Schmerz und Tod ausblendete. Die affektive Hinwendung zum irdischen, leidenden Christus hatte bei Bernhard von Clairvaux (1090–1153) ihren Anfang genommen, fortgeführt wurde sie im dreizehnten Jahrhundert von den neu entstandenen Bettelorden, von den Dominikanern und vor allem von Franziskus von Assisi und seiner Gemeinschaft. In diesen franziskanischen Kreisen dürfte auch das *Stabat mater* entstanden sein.[18] Im Spätmittelalter schließlich erreichte die Passionsliteratur in einer Flut von religiösen, meist erzählenden Schriften ihren Höhepunkt, für welche die Passionstheologie Bernhards die Voraussetzung bildete. Während sich die frühmittelalterliche Kreuzbetrachtung in erster Linie auf die Transzendenz richtete, war

---

16 Schulze 2004, bes. S. 179–187. Eine Aufnahme (Doppel-CD) mit reichhaltigem Booklet gibt es vom Ensemble Sequentia (Barbara Thornton und Benjamin Bagby), deutsche harmonia mundi/ WDR, © BMG 1993.

17 Der Text der *Sieben Worte* stammt aus dem Passionslied „Da Jesus an dem Kreuze stund" von Johannes Böschenstein (1472–1540), das wiederum auf einer mittelalterlichen deutschen Weise basiert (Wien, ÖNB, Cod. 3027, fol. 289^{r}–296^{r}, um 1400). Die letzte Strophe lautet in leichter Abweichung zur Version der *Lukaspassion*: „Wer Gottes Mart'r in Ehren hat, und oft gedenkt der sieben Wort, des will Gott eben pflegen, wohl hie auf Erd' mit seiner Gnad, und dort im ew'gen Leben." Vgl. https://hymnary.org/text/da_jesus_an_dem_kreuze_stund (31. März 2022).

18 Blume, Bd. 1, S. 21f.: Seit der Mitte des 17. Jhs. wurde es Jacopone da Todi zugeschrieben (um 1230–1306).

für Bernhard von Clairvaux das Kreuz nicht mehr bloß Verkörperung einer siegreichen, wundertätigen Kraft, sondern zugleich und vorwiegend der Gegenstand persönlicher, individueller Frömmigkeit, wenngleich eingebettet in das Leben der klösterlichen Gemeinschaft: der Andacht, Betrachtung und Meditation. In bisher nie gekannter Weise rückt er das Subjekt ins Spiel, wenn er betont, dass Christus für uns in Niedrigkeit gelebt und gelitten hat, für uns sein Blut hingegeben, gestorben und erhöht worden ist, unseretwegen auf die Erde gekommen ist, für uns sich hat taufen lassen und gefastet hat. Darin manifestiert sich eine Form religiöser Praxis, die als ihr Ziel die glühende Liebe bis hin zur mystischen Vereinigung mit Christus erstrebt, die in der Ekstase, dem *excessus mentalis et mysticus* gipfelt, in dem der Intellekt zur Ruhe kommt.[19] Mimetische Wiederholung des Martyriums bis hin zur Christusförmigkeit bedeutete eine intensive Körpererfahrung, unter Umständen bis zur liebenden Selbstaufgabe wie bei Heinrich Seuse, wobei auch die zeitlichen Sündenstrafen abgebüßt werden.[20] Dafür fordert er mit Christus eine Lebenshaltung in Demut und stetem Sündenbewusstsein, allein durch die persönliche Hingabe und das Maß der *compassio* kann Trost und Sühne erfahren werden.

In der bildenden Kunst des Mittelalters stellt die Kreuzigung die wichtigste und am häufigsten bearbeitete *historia* dar. Die im Spiel so bewegenden Gefühlsregungen sind in den Bildern wie auf einem Tableau stillgestellt; Gestik und Mimik der Figuren sind unmittelbar nachvollziehbar, der Detailrealismus in Bezug auf den Ausdruck des erschütternden Geschehens macht jeden Betrachter spontan betroffen, ohne dass er zunächst etwas kognitiv verstehen oder körperlich nachvollziehen müsste. Bildformeln der Trauer und des Schmerzes werden nach dem Prinzip der *varietas* eingesetzt, das strömende Blut, das Weinen, die Tränen Marias, Körpergesten wie das Ringen oder Verwerfen der Hände erregen Mitleid.[21] Die Darstellungen von Golgatha und die so erbarmungswürdige Pietà (*imago pietatis*), die Maria mit ihrem vom Kreuz abgenommenen Sohn auf den Knien zeigt, prägten und stärkten wie die Emotionalisierung des Gebetes und die Perfektionierung der Meditation die Imaginationsfähigkeit des *homo interior*.[22] Die äußerlichen Gebärden verloren dabei zunehmend ihren instrumentellen Cha-

19 Köpf, S. 28–34.

20 Haas, S. 102–108.

21 Schlie, S. 69–74. Sie spricht von einer Semantisierung oder Rhetorisierung des Räumlichen und der reflektierten Bildrichtung.

22 Schon beim Franziskaner Bonaventura steht die sinnliche Wahrnehmung am Beginn: Im *Itinerarium mentis in Deum* (1259), dem Pilgerbuch der Seele zu Gott, wird der Aufstiegsweg von der Wahrnehmung bis zur kognitiven Erschließung des sinnlich Wahrgenommenen beschrieben, die dem Verstehen dient, das auf diskursivem Wege zur intellektuellen Schau voranschreitet. Vgl. Peng-Keller, S. 5f.

rakter und wurden durch eine affektivere *devotio* und *innecheit* bei der Passionsbetrachtung abgelöst, ein Interiorisierungsprozess, der sich durch eine verstärkte Selbstwahrnehmung und Selbsttransformation des religiösen Subjekts auszeichnete.[23] Bei den theologisch Erfahrenen kam bei der Betrachtung der Passion ein komplexer Versenkungs-, Imaginations- und Reflexionsprozess in Gang, der letztlich in die Selbstentgrenzung führte.

Wenn man sich das Triptychon mit der Kreuzigung Christi aus der Werkstatt Rogiers van der Weyden (1440–45) aus der Abegg-Stiftung vor Augen führt (siehe Abbildung 1),[24] sind die schmerzerfüllten Hauptfiguren in ihren verschiedenen Trauerhaltungen unter dem weit darüber erhobenen Corpus Christi am Kreuz zu erblicken. In ihren ausdrucksstarken Gesten erscheinen sie auf Augenhöhe vor dem auf Knien ohne sichtbare Gefühlsregung betenden Stifter des linken Altarflügels, als gleichsam lebendige Vergegenwärtigung des tief in der Vergangenheit liegenden biblischen Geschehens, in das er hineinversetzt ist.



Abb. 1: Rogier van der Weyden: Kreuzigungstriptychon, ca. 1440–1445, Mitteltafel 103,5 x 72,4 cm, Seitenflügel 103,5 x 32,8 cm. Riggisberg (CH), Abegg-Stiftung.

23 Dazu ausführlich Lentes, bes. S. 45–47 bzw. S. 66f.

24 Dazu ausführlich Kemperdick, zur Datierung S. 30–32, zu den Vorlagen und künstlerischen Verwandtschaften S. 35–56, zur Autorschaft S. 57–69.

Dem modernen Interpreten, der sich vor allem für die Ästhetik der Darstellung in der Bildkomposition interessiert, fällt die Figurenkette der darin agierenden Personen auf, die „durch einen alles durchdringenden Rhythmus dynamischer Kurven vereinigt [sind], welche entweder ineinanderfließen oder sich symmetrisch entsprechen". Erwin Panofsky vergleicht ihre polyphon-rhythmische Bewegung innerhalb des formal durchkomponierten Bildes mit der Partitur eines Musikstücks, da sie im Bildraum von einer Folge vertikaler Akzente gefestigt werde, deren Funktion mit der des Taktes im Gegensatz zum Rhythmus in der Musik verglichen werden könnten. Rogiers Intention sei es offensichtlich, bei malerischer Brillanz und Gefühl „ein Höchstmaß an Leidenschaft in einer Form zu verdichten, die streng diszipliniert ist".[25] Man könnte diese Feststellungen durchaus auf die geistliche Musik eines Josquin des Prez übertragen, obschon in der mensurierten Musik Taktakzente (und Taktstriche) noch fehlten und der *tactus* als deren quantitative Maßeinheit bestenfalls als gleichmäßiges Pulsieren wahrzunehmen war.

Das Kultbild – so die Annahme –, dessen Heiligkeit sich in der religiösen Verehrung in Realpräsenz unmittelbar manifestierte, wird an der Wende zur Neuzeit um 1500 zum ästhetisch erfahrbaren Kunstwerk, was eine entsprechende Rezeptionshaltung voraussetzt. Diese These vertrat vor allem Hans Belting, sie war in der Kunst- und Literaturwissenschaft (im Gegensatz zur Musikwissenschaft) danach auch das Thema heftiger Debatten.[26] Es ist dies keinesfalls eine strenge Dichotomie, sondern ein Prozess in der Genese eines neuen, anspruchsvolleren Bild- und Kunstverständnisses. Durch seine Funktion und Ausstrahlung garantierte das religiöse Kunstwerk die sakrale Aura kirchlicher Kunst und Musik, ja es wurde dank der stetigen Steigerung seiner suggestiven Wirkungsmacht von der Kirche sowie von höfischen oder städtischen Machtzentren bewusst in Dienst genommen. Die künstlerische Vervollkommnung lässt sich sowohl bei Josquin wie bei seinen Zeitgenossen feststellen, auch ihre durch solche Bildtafeln oder Texte zur Passionsandacht gezeugte Klangsprache, in der gestische Elemente zur rhetorischen Verdeutlichung eingesetzt werden, öffnen in ihrer ruhig fließenden Sangbarkeit und der dem Ohr schmeichelnden Klangschönheit den Horizont auf neue Möglichkeiten, den Hörer zu erreichen.

Die augenscheinlichste Parallele zur Kreuzigungsmotivik in der Malerei bildet die seit dem vierzehnten Jahrhundert weitverbreitete Sequenz *Stabat mater dolorosa*, die – wie es der Charakter der Ich-Poesie nahelegt – ursprünglich für die private Andacht bestimmt war (etwa in Gebetbüchern). Sehr häufig wurde sie neben ihrem liturgischen Gebrauch (in Missalien) über Jahrhunderte

25 Panofsky, Bd. 1, S. 254.
26 Belting, dazu u. a. Jauss, oder Schlie, S. 63.

aber auch in populären, paraliturgischen Zusammenhängen aufgeführt, namentlich von den *Flagellanti* oder im Rahmen des Geißler-Rituals in Zeiten der Pest.[27] Obwohl Josquin des Prez (*um 1450/55, † 27. August 1521) als der berühmteste frankoflämische Komponist der Zeitenwende um 1500 gilt,[28] bleibt sein Lebenslauf weitgehend Stückwerk: Dokumentiert sind sein Todestag, verschiedene Aufenthalte in Italien, so in Rom an der päpstlichen Kapelle, in Mailand und Ferrara, eine Beziehung wird ihm zu Burgund und Philipp dem Schönen nachgesagt.[29] Gaspar van Weerbeke und Franchino Gaffurio, die im selben Zeitraum wie Josquin ebenfalls polyphone *Stabat-mater*-Vertonungen komponierten – es sind die frühesten mehrstimmigen Versionen auf dem Kontinent – dürfte er persönlich gekannt haben;[30] seine eigene fünfstimmige Tenormotette wird auf ca. 1495–1500 datiert.[31] Im Chigi Codex (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C VIII 234), in Flandern entstanden, steht das *Stabat mater* Josquins am Beginn des Motettenteils (fol. 233^{v}–237^{r}), dasjenige von Weerbeke (auf die Melodie des *Vidi speciosam*) sowie die Motette *Angeli, archangeli* des Heinrich Isaac (auf der Grundlage des Josquin-Tenors) folgen gleich danach, unzweifelhaft ein Hinweis darauf, dass Josquins *Stabat mater* als vorbildhaft angesehen wurde und zur *imitatio* bzw. *aemulatio* anregte.

Eine Vermutung von Agnese Pavanello geht dahin, dass beide *Stabat-mater*-Versionen im Kontext der prunkvollen Zeremonien des Ordens vom Goldenen Vlies der Bruderschaft der Sieben Schmerzen Marias zugeeignet waren, anzunehmen ist die liturgische Verwendung bei Marienfesten,[32] auch fürstliche und andere Privatandachten sind denkbar. Der Chigi-Codex ist eine Prachthandschrift, wohl zwischen 1498 und 1503 in der Werkstatt des Petrus Alamire (Flandern) für die Familie des Philippe Bout(t)on geschrieben, der verschiedenen französischen

27 Schlager: Art. ‚Stabat mater'.
28 Zu seiner Rezeptionsgeschichte, Heroisierung und Kanonisierung als Komponistenautorität vgl. Meyer.
29 Finscher; Fallows. Bereits die frühe Josquin-Verehrung nimmt heroisierende Züge an, etwa beim Humanisten und Musiktheoretiker Glarean (*Dodekachordon* 1547): Er rühmt seine Kunst als *ars perfecta*, *cui ut nihil addi potest*, und lobt seine *ostentatio ingenii* (unbeschreibliche natürliche Veranlagung einer Person zu einem freien, aus der Natur geschöpften Kunstvermögen nach den Regeln der *ars*). Vgl. Finscher bzw. Meyer, bes. S. 204–213.
30 Neuerdings wird die Entstehung von Weerbekes *Stabat mater* auf 1496/97 oder 1498 angesetzt. Vgl. Pavanello, S. 19.
31 Fallows, S. 215. Die Datierung der Motetten ist schwierig, da sie grundsätzlich erst nach 1501 im Notendruck erscheinen konnten. Das *Stabat mater* von Josquin wurde erstmals 1519 im Druck herausgegeben (Ottaviano Petrucci, *Motetti de la corona*, Libro tertio), war aber zuvor schon in Kopien im Umlauf.
32 Pavanello, S. 16f. Zu den Ursprüngen des Chigi-Codex vgl. auch Kellman: The Origins.

und burgundischen Herrschern diente und der erste Empfänger gewesen sein dürfte.[33] Aufgrund der Heraldik scheint der Band jedoch schon früh nach Spanien gekommen zu sein, wo seit 1504 Philipp I. als erster Habsburger-König in Kastilien regierte, verheiratet mit Johanna der Wahnsinnigen. Er war der Sohn des späteren Kaisers Maximilian I. und Marias von Burgund, als Erzherzog Philipp der Schöne von Burgund wurde er wie schon sein Vater 1482 Großmeister vom Orden des Goldenen Vlieses. Josquin soll ihm angeblich das *Stabat mater* 1495 zugeschickt haben. Der Burgundische Hof bot jedenfalls ein kultiviertes und gebildetes, sehr exklusives Umfeld: Um Rang und Status zu demonstrieren, leistete er sich wie das Patriziat der oberitalienischen Städte, die sich in ihrem Mäzenatentum gegenseitig überboten, eine kostenintensive Hofkapelle von professionellen Sängern und Instrumentalisten, die neben der Liturgie auch höfische Feste und Repräsentationsaufgaben zu bestreiten hatte. Bei Philipps Tod 1506 bestand die Hofmusik aus 33 Kapellmitgliedern, darunter zwölf *trompettes de guerre,* acht *trompettes de menestrels,* zwei Lautenisten und vier Viola-Spieler; ihr gehörten neben Pierre de la Rue so renommierte Komponisten wie Alexander Agricola oder Gaspar van Weerbeke an.[34]

Die Schilderung der Trauer Mariens beim Anblick ihres gemarterten Sohnes, welche im Gläubigen das Mitleiden mit Maria zu wecken und damit einen persönlichen Bezug auch zur Passion Christi herzustellen hatte – darin lag die Botschaft des Textes, der dem *Stabat mater* zugrunde liegt. Um den gestrengen, strafenden Gott bei seinem Urteil milde zu stimmen, bot sich Maria als Fürsprecherin an: Sie war die ‚Schmerzensreiche' und darum die ‚Trösterin der Betrübten'. Die Schmerzen der Mutter des Gekreuzigten ließen sie für menschliches Leid empfänglich erscheinen, da sie wegen ihrer Schmerzen bei Gott Gnade gefunden hatte. Josquin verband das geistliche Anliegen mit einer weltlichen Klage: Im Chigi-Codex steht zum Tenor in extrem gedehnten Notenwerten in roter Tinte *Comme femmes* [*desconfortée*], der Hinweis auf eine äußerst beliebte Chanson, mehrstimmig vertont u. a. durch den burgundischen Hofkomponisten Gilles Binchois († 1460). Zu finden ist sie im Chansonnier Cordiforme, einer ganz besonderen Handschrift in Herz-

33 Kellman (Hg.): The Treasury, Inhaltsverzeichnis und Abb. S. 125–129. Josquins *Stabat mater* ist in einer weiteren Alamire-Handschrift enthalten, die exklusiv für Philipp I. hergestellt wurde: Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, MS 9126 (fol. 160^{v}–164^{r}), zw. 1496 und 1506. Er selbst und Johanna sind in zwei Miniaturen (Contra[tenor altus] und Bassus) zum Kyrie der Messe *Ave maris stella* von Josquin als Beter abgebildet (fol. 2^{r}). Zudem wurde die *Hercules-Dux-Ferrariae*-Messe von Josquin auf *Philippus rex castillie* umgewidmet (fol. 72^{v}). Vgl. ebd. S. 72f.

34 Grassl. Herrschaftsrepräsentation zielte auf Öffentlichkeit, auf Legitimation und Stabilisation fürstlicher Macht nach innen und außen. Damit verbunden waren Transferprozesse, da die Künstler nicht selten europaweit ausgetauscht oder untereinander vermittelt wurden, was zu einer Internationalisierung der Künste beitrug.

form;[35] es singt eine verzweifelte, liebende Frau, die keine Hoffnung mehr auf Trost in ihrem Leben hegt. Diese stark augmentierte Melodie, im Stimmengeflecht vom Gehör kaum mehr wahrnehmbar, wird bei Josquin zum Cantus firmus, das heißt in klanglich abstrakter Weise zur konstruktiven Mittelachse des ganzen Werks. Weltliches im Kleid der geistlichen Marienverehrung war nichts Außergewöhnliches, die Semantik stimmt im Duktus überein, ja wird von der Musik aufgenommen und sublimiert. Die Melodie dieses Rondeaus wird genauso zur Cantus-firmus-Grundlage der sechsstimmigen Motette *Angeli, archangeli* von Heinrich Isaac, die zu Mariae Himmelfahrt alle Engel, Heiligen und Märtyrer etc. als Intercessoren anruft.[36] Der Bedeutungsreichtum unter diesen beiden Werken ist erstaunlich: Nicht nur Marias Klage unter dem Kreuz, auch ihr eigener vorbildhafter Tod mit der Aufnahme in den Himmel unter dem Klang der himmlischen Stimmen der Engelschöre wird gleichzeitig imaginiert – *in paradisi gloria*, wie es am Schluss des *Stabat mater* dem Beter verheißen wird.

Die gleichmäßige Versstruktur der Sequenz unterstützt eine ausgewogene formale Gestaltung der Musik, die Josquin unter Weglassung der Strophen 6 und 7 in zwei gleichlange Teile zu vier Strophen bringt. Der zweite Teil beginnt mit Vers 5 *Eia mater* ... – „Ach Mutter, Quell der Liebe, lass mich die Gewalt des Schmerzes fühlen und mich mit dir trauern“, die Stelle, wo das lyrische Ich sich direkt an die Gottesmutter wendet. In der Passionsmeditation erhofft der sündige Beter den huldvollen und barmherzigen Widerblick des Erlösers, unter den Augen Christi am Kreuz glaubte er sein Leben und Sterben gesichert. Das Übermaß an Textvarianten desselben Inhalts, die Reimfülle der lateinischen Strophen (im jeweils zweisilbigen Paarreim) und ihr lapidares Gepräge entfalten eine hypnotische Wirkung. Alle Versikel der Terzinen-Strophen sind identisch gebaut: Jeder Versikel hat ein gereimtes Paar achtsilbiger Verse mit unbetontem Ausgang und einen

35 Chansonnier Cordiforme, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rothschild 2973, fol. 38^v–40^r, Savoyen ca. 1475; Gilles Binchois: Comme femme desconfortée (Ensemble Leones). In: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich. https://musical-life.net/audio/comme-femme-desconfortee (26. Februar 2022).

36 Weitere Motetten bzw. Parodiemessen über den Cantus firmus *Comme femme desconfortée*, die alle einen Bezug zu Maria aufweisen: Alexander Agricola, *Virgo sub aetheriis* und *Ave quae sublimaris*; Johannes Ghiselin, *Inviolata, integra et casta* und *Regina caeli*; Heinrich Isaac, *Missa comme femme desconfortée* (Parodiemesse); Pierre de la Rue, *Credo Angeli archangeli* (8 v.); Ludwig Senfl, *Ave rosa sine spinis* (Tenor identisch mit demjenigen von Josquins *Stabat mater*); Hieronymus Vinders, *Missa Stabat mater* (Parodiemesse). Vgl. Rothenberg, Tabelle S. 195–197.

siebensilbigen Vers mit betontem Ausgang, ein Reimschema aab, ccb etc., das die immer gleiche Versikelstruktur unterstützt.[37]

Die zweiteilige Tenormotette im dichten fünfstimmigen Satz bildet zwar die Versgrenzen ab, überblendet indes die monotone Aneinanderreihung der Verse durch eine als Ganzes durchgestaltete formale Anlage. Sie steht im sechsten Modus, dem hypolydischen Kirchenton, der vom f ausgeht, oder – in der Terminologie von Glareans *Dodekachordon* (1547) – in der Kirchentonart f-Ionisch (dem auf f transponierten Ionisch), die als Skala dem modernen F-Dur entsprechen würde.[38] Wenn Josquin das Hypolydische bzw. f-Ionische verwendet, bedingt dies anstelle des h ein tiefalteriertes b, wie es denn auch bereits im Chigi-Codex am Anfang der Notensysteme den einzelnen Stimmen vorgezeichnet ist. Schon bei Johannes Affligemensis bzw. Cotto (um 1100) galt der Modus als klagend (*lacrimosa*), später auch als fromm und gütig (*pius*); Heinrich Eger von Kalkar schrieb über ihn im *Cantuagium* (1380), er sei von allen Kirchentönen der lieblichste (*dulcissimus*) und rühre zu Mitleid und Tränen.[39] Nicht zufällig findet sich der sechste Modus nicht nur im Introitus des Requiems, sondern auch in der Antiphon *Ecce lignum crucis, venite adoremus* („Seht das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen, kommt lasset uns anbeten"), dem Aufruf zur Kreuzverehrung (*adoratio crucis*) an Karfreitag oder in volksnahen Marien- und Weihnachtsliedern (*Resonet in laudibus / Josef, lieber neve min*). Die Verwendung im Kontext von Inkarnation, Passion und Tod mit dem christlichen Versprechen der Auferstehung verweist auf die spätere Karriere dieser (hypo)lydischen Tonart in der Pastorale, welche die Utopie des paradiesischen Friedens spiegelt und ein semantisches Feld von Hirten, Liebe, Erbarmen, Ruhe, Trost, Sehnsucht und Hoffnung auf ewige Seligkeit evoziert.

Josquin fehlt es nicht an eindrücklichen klingenden Trauermetaphern, welche das Ausdrucksspektrum erweitern. Völlig außergewöhnlich innerhalb des strengen Kontrapunkts mutet der fallende Dreiklang in den vier den Tenor umspielenden Stimmen an – eigentlich ein Regelverstoß im Melodiebau –, der auf diese Weise als klangliche Erscheinung in der Imitation geradezu offensichtlich exponiert wird. Er erscheint auch am Beginn einer mehrstimmigen Lauda des Salvatorianers Innocentius Dammonis, die Josquin während seiner Kapellsängerzeit in Rom bekannt geworden sein könnte.[40] Die Ähnlichkeit ist so verblüffend, dass es

37 Krass, S. 83. Zur Textanalyse vgl. ebd., S. 84–90. Strophe 1: Exposition der Compassio-Szene, Strophen 2–4: Entfaltung des Compassio-Gedankens, Strophe 5: Compassio-Bitten, Strophen 6–9: Compassio-Bitten, Strophe 10: Heilsbitte.

38 Rothenberg plädiert für den VI. Modus (S. 202), Blume für f-Ionisch (Bd. 1, S. 45).

39 Schlager: Ars cantandi – Ars componendi, S. 252 bzw. 273f.

40 Dessen *Stabat mater* erschien bereits 1485 in der Sammlung *Laude facte da più persone spirituali* in Florenz, später dann in Ottaviano Petruccis *Laude Libro primo*, Venedig 1508. Vgl. Marx-

kaum Zufall sein kann. Und: Sie wird viele Jahre später am Beginn des *Stabat mater* von Orlando di Lasso als Referenz an den großen Vorgänger zitiert. Die Tendenz zum vollen Dreiklang ist vor allem im populären geistlichen Liedgut wie der italienischen Lauda schon früh auszumachen, bestimmt in sich steigerndem Ausmaß jedoch auch die strenge Vokalpolyphonie der elitären liturgischen Musik, die sich seit dem späten fünfzehnten Jahrhundert zunehmend als selbstreferentielle Kunst versteht. Es ist darin eine Angleichung an solche den Menschen offenbar näherstehenden Hörvorstellungen zu vermuten. Eine Umwertung der Konsonanzen – nicht zuletzt im Zuge der Ablösung der pythagoreischen durch die mitteltönige Stimmung – ist jedoch auch in zeitgenössischen philosophischen und theoretischen Texten zu verfolgen, etwa bei Marsilio Ficino, der den Intervallen Terz, Quinte und Oktave einen besonderen Wohlklang zuschreibt.[41] Man könnte den absteigenden Dreiklang demnach in seinem mild-warmen Klangcharakter auch als musikalisches Bild für die niedergesunkene Gottesmutter sehen, die in einer Trauergeste ihr Gesicht im Weinen neigt, wie sie in Rogiers Kreuzigungsbild dargestellt wird.[42] Fallende Terzen, gleich in sequenzierenden Ketten, erscheinen auch in Josquins Nänie auf Johannes Ockeghems Tod 1497 bei der Aufzählung der mittrauernden Komponisten seiner Generation auf den antikisierenden Text *Nymphes des bois* über den Cantus firmus *Requiem aeternam*, ein berührender Trauergesang zur Huldigung seines Vorgängers. Eine tendenziell fallende Motivik war für Gemütslagen wie Kummer oder Melancholie nachgerade zu einem durchgängigen Stilmittel geworden, das den Gesamteindruck auch der Marienklage bestimmt, oft in sehr tiefer Lage.

Mit besonderer Rücksichtnahme behandelt Josquin einzelne Worte, oft mittels eines Noëmas, einer homophon gesetzten musikalisch-rhetorischen Figur: etwa bei der bangen Frage *In tanto supplicio*, die emphatisch auf den großen Jammer der Gottesmutter, der *mater unigeniti* („jener gepriesenen Mutter des Einziggeborenen", d. h. der Theotokos) verweist, ein Sinngehalt, der überdies durch denselben Ton skandierende Stimmen ostentativ unterstrichen wird. Das textverdeutlichende Noëma wurde in der klassischen Vokalpolyphonie zu einem probaten Mittel, um eine bestimmte Stelle durch die gleichzeitige Deklamation aller Stimmen in reinen Konkordanzen aus dem polyphonen Geflecht herauszuheben,

---

Weber. Zu finden ist es bei Blume, Bd. 1, S. 40, Bd. 2, S. 19 f. (mit Notenbsp.). Nicht ausschließen lässt sich die Existenz einer einstimmigen Version der Melodie mit entsprechenden Merkmalen.

41 Vgl. Ehrmann, S. 239. Sie bezieht sich auf einen Brief Ficinos mit dem Titel *De rationibus musice* an den Theologen und Philosophen Domenico Benivieni von 1484.

42 Ein Aufstieg in Dreiklangsbrechung erfolgt gleich danach als Entsprechung auf *juxta crucem lacrimosa*, damit suggerierend, dass die Mutter neben dem Kreuz, vielleicht in Gedanken, auch zu ihrem toten Sohn hinauf blickt.

zum Beispiel auch zur eindringlichen Bitte *Fac me tecum plangere*, eine musikalische Korrespondenz zu *Fac, ut ardeat cor meum*. Ebenso ins Ohr fallend ist der kontinuierliche, stufenweise Abstieg in Sekundschritten bei *Quae maerebat et dolebat*, dem in der Tiefe mit einem simultan deklamierenden Duo von Tenor und Bass ein orgelpunktähnlicher Boden gelegt wird. Und so wie der Blick im Bild Rogiers durch die ausgestreckten Hände der mit geöffneten Lippen klagenden Frau gegen Himmel gelenkt wird, wird der Beter auf *paradisi gloria* in die höchste Lage entrückt, intensiviert durch einen Mensurwechsel gegen Schluss, der eine Akzeleration bewirkt. Das musikalische Vokabular an theatral-affektiven Pathosformeln erhält im Sinne des „rettenden Eingedenkens“[43] des Leidens, der *passio Domini nostri Jesu Christi*, bereits erste Konturen, auch wenn noch nichts auf die schmerzlichen Dissonanzreibungen hindeutet wie in den um vieles bekannteren späteren Vertonungen dieser Gattung.[44]

Das Ergebnis kompositorischen Bemühens besticht jedoch nicht nur durch seine Versprachlichung, Rhetorisierung oder Semantisierung des Textes, wie sie dieser Musik schon seit Längerem bescheinigt wird,[45] sondern vielmehr durch eine Form der Emotionalisierung, die zur Konstituierung einer bewegenden emotionalen Matrix oder Grammatik führt. Das grundlegend Neue zeigt sich in der Affektdarstellung und -steuerung, durch die sich ein Resonanz- oder Affektraum eröffnet, in den sich der Hörer eingebettet erlebt;[46] in seinem Inneren werden durch die Stimulierung bestimmter Affekte diejenigen Bilder und Stimmungen aufgerufen, denen sich der Beter in Empathie mit den Leidenden in seiner Meditation hingibt. Der vorgegebene Stoff wird nicht gedankenlos perzipiert, sondern prozesshaft und stufenweise *ex affectu* geformt und internalisiert. Das Meditierte kann mit dieser Gebetstechnik als „gefühltes“, emotionales Wissen verfügbar gemacht werden, das heißt, es wird eine Art Affektkompass erstellt, der zu einer

---

43 Vgl. Angehrn, S. 191. Im Geschichtskonzept von Walter Benjamin spielt die rettende Erinnerung eine große Rolle: Geschichte sei nicht bloß Wissenschaft, sondern eine Form des ‚Eingedenkens‘, die im Dienste der Rettung stehe, die das Vergangene in seiner Wahrheit, seinem Leiden wie seinem Anspruch auf Erlösung erkenne.

44 Auch diesbezügliche interpretatorische Vortragsbezeichnungen analog zu den Geistlichen Spielen fehlen, man würde sie auch in der sublim-anspruchsvollen Kirchenmusik dieser Zeit nicht erwarten.

45 Zum Forschungsstand vgl. Calella, der jedoch streng musikbezogen argumentiert.

46 Der Begriff erscheint u. a. bei Heike Schlie, die den Bildraum als Affektraum mit dem Inneren des Betrachters zum Andachtsraum verbindet. Der Klang, der im zeitlichen Ablauf der meditativen Versenkung mit den entsprechenden Affekten den betenden Betrachter trägt, ließe sich als analoges Medium dazu denken.

Selbstformung führt.[47] Durch Selbstprüfung und Introspektion, die von der sinnenhaften Vorstellungskraft (*imaginatio*), dem Verstand (*intellectus*) und der Präsenz Gottes ausgeht, der das Innerste (*cor*, *mens*) mit Licht und Liebe erleuchtet, gelangt der Gläubige in der Hingabe (*devotio*), der Zerknirschung des Herzens und tränenreichen Reue (*compunctio*) zu einem frommen und demütigen Ergriffensein, das auf Glaube, Liebe und Hoffnung beruht. In der Kontemplation, der letzten Stufe des geistlichen Lebens, findet der Beter zur göttlichen Wahrheit.

In der Wahrnehmungslehre des Mittelalters unterschied man fünf äußere Sinne (*tactus, gustus, olfactus, auditus, visus*) von den vier inneren Sinnen, die auch als Seelenvermögen bezeichnet wurden (*phantasia, imaginatio, memoria, estimatio*). Ausgehend vom *sensus communis*, der die Informationen bündelt, arbeiten diese die Wahrnehmungen der äußeren Sinne auf und interpretieren sie in einem Abstraktionsprozess, der wegen der begrifflichen Entsinnlichung auch einer Entindividualisierung gleichkommt.[48] Johannes Gerson (1363–1429), dem Theologen und großen Kanzler der Pariser Universität, ging es jedoch im Kern um *aisthesis*, um ein sinnlich-affektives Wahrnehmen und um die geistigen Sinne, die mit der Memoria verknüpft sind. Die Emotionen als Bewegungen der Seele (*passiones vel affectiones animae*) werden von ihm wie bei Augustinus oder Gregor dem Großen im Herzen lokalisiert, sein Terminus „Gesang des Herzens" – *canticum cordis* oder *canticordum*, eine eigene Wortschöpfung – bezeichnet de facto ein *canticum spirituale*, er spricht auch vom „anagogischen Gesang". Darin konzentriert sich in sublimierter Form die verinnerlichte Hingabe an Gott, zu der Gersons mystische Theologie hinleiten sollte.[49]

> Das Canticordum – verstanden als innerliche, geistige Musik –, das der vernunftbegabten Kreatur auf ihrer sterblichen Pilgerreise das Paradies näher rückt in die immerwährende Ewigkeit, gehört zum Herzen, da es sinnlich, spirituell und schließlich himmlisch ist, das

47 Scheel entwickelt diesen Gedanken in Bezug auf den neutralen, emotional unbesetzten Gesichtsausdruck der abgebildeten Stifterfigur, der dem Betrachter Raum für die eigene Meditation lässt. Vgl. bes. S. 201.

48 Vgl. Anzulewicz, bes. S. 201–207.

49 Der Begriff *Canticordum* verweist auf ein Saiteninstrument, *chorda* bezeichnet die Saite, ja er versteht das Herz in einem weiteren Sinne als Musikinstrument, wie wir das etwa auch von Wilhelm von Saint-Thierry oder Bonaventura (u. a.) kennen. „[Gottes Weisheit] formte es aufs ausgewogenste angepasst als ein Werkzeug [*instrumentum*] oder Musikinstrument [*organum musicum*], in welchem und durch welches der menschliche Geist – besonders zum Psallieren fähig, da ja angefüllt mit dem Wort Gottes – die schönsten Lieder von Zion singt, dem Himmlischen Jerusalem." Zit nach Mackensen, S. 99. Der sterbliche Pilgerweg Gersons entspricht den drei Stufen des anagogischen Wegs der Mystik, in leichter Abwandlung von Bonaventura, der von der *meditatio* über die *oratio*, dem Gebet, zur *contemplatio* fortschreitet.

heißt, es schreitet fort von der Devotion zur Spekulation und zuletzt zur Kontemplation, der Schau Gottes.[50]

Das Besondere an Gersons Modell ist, dass er die Stimme (*vox*) bzw. ihre Vokale einzelnen Affekten zuordnet und damit eine direkte Relation von der Musik zu den Affekten herstellt. Die platonischen Hauptaffekte ‚Hoffnung' (*spes*) und ‚Furcht' (*timor*) sowie ‚Freude' (*gaudium*) und ‚Leid/Schmerz' (*dolor*) ergänzt er um die *pietas* alias *compassio*, die er analog zum fünfstimmigen Satz in die Mitte der zu variierenden Affekte legt. Wie sich Gerson diesen Weg in die Versenkung bzw. in die Erleuchtung vorstellte – über die Affekte, ihre Mutationen (*muances*) und deren musikalische Resonanzen, ausgehend vom Text über die Notation und die Stimme, die er als Resonanz der Affekte versteht – ist in seinen drei späten *Tractatus de canticis* und dem französischsprachigen *Canticordum au pélerin* in höchst verschlungenen Argumentationslinien skizziert. Es ist jedenfalls der früheste Versuch, die bis anhin eher vagen allgemeinen Umschreibungen zur Affekthaftigkeit von Musik in ein halbwegs konsistentes System zu bringen, kein einfaches Unterfangen und im Übrigen eine Fragestellung, die bis heute nicht selten in unwägbare Aporien führt.

Im *Canticordum au pélerin* spricht Gerson auch den Trostcharakter von Musik an: Das *Cuer Seulet* (einsame Herz) habe oft eine tiefe tödliche Furcht und Traurigkeit in sich verspürt in Gedanken an seinen Tod und an seine Sünden sowie der Furcht vor der Hölle. Dem habe der Gedanke an die Passion Christi entgegengewirkt, die Vergegenwärtigung seines Kreuzes im eigenen Herzen. Hierdurch habe sich die Art der Traurigkeit gewandelt und sei in einen guten, „süßen" und milden Schmerz (in der Hoffnung auf Erlösung) transformiert worden.[51] Die immer wieder beschworene „Süße" (*dulcedo*, *suavitas*),[52] insbesondere der Renaissancemusik von mit *ingenium* begabten, feinsinnigen Komponisten wie Josquin, erhält hier ihre tiefere Begründung: In der Distanzsetzung wird es möglich, überwältigenden Schmerz, bitteres Leid oder Tod ästhetisch zu integrieren. Die regelgeleitete Kombination von meditativen Affektfolgen und musikalischen Kontrapunkten erlaubt dem Komponisten ein sinnreiches Spiel, das die Verknüpfung von sinn-

50 Jean Gerson: „Si avons parlé du chant qui appartient a creature raisonnable pour ce mortel pelerinaige, en tant que son chant approuche plus a celui de paradis en pardurable eternité; lequel chant du cuer nous disons *Canticordum de la haulte game* [des *Gamma mysticum*], qui appartient au cuer depuis qu'il a esté sensuel, espirituel, puis est devenu celestial, c'est assavoir de devocion a speculacion, puis a contemplacion. Dieu chant nouvel te chanteray, de tout mon cuer te louveray." (Fin du *Canticordum du Pèlerin*). Fabre, S. 524 (LXII); Mackensen, S. 121f.

51 Mackensen, S. 121.

52 Dieser Topos schon des Mittelalters leitet sich ab von der Erfahrung des Schmeckens von Gottes Süße: *Gustate et videte quoniam bonus Dominus* [...] – „Schmeckt und seht, wie freundlich der Herr ist" (Ps 33,9).

licher Erfahrung und spiritueller Meditation in unendlichen Varianten zulässt, Niklaus Largier spricht von einer „affektiven Textur".[53] Die Semantik der Affekte fließt in die musikalische Komposition ein, ja bildet in der Konstruktion der kontrapunktischen Verläufe das tragende Gerüst eines musikalischen Werkes, das zu dieser Zeit durch das geregelte Maß des *tempus* bestimmt war und sowohl horizontal wie vertikal ein komplexes kompositorisches Gebilde darstellte. Dessen innere Natur war nur durch die *virtus intellectiva,* seine äußere durch die Kraft des Gehörs (*potentia auditiva*) in ihrer süßen Klanglichkeit (*dulcedo concordantiarum*) zu erfassen, woraus Johannes Tinctoris schließt, dass der perfekte Musikgenuss sich erst im hörenden Verstehen einstellt: *Perfectio delectationis musicae consistit in eia perfecta cognitione*.[54] In der rhetorischen Gestaltung des Wortvortrags (*pronuntiatio*) möchte es den Menschen in seiner affektiven Gestimmtheit ‚entflammen' und zur inneren Andacht geleiten, somit eine Dynamik entfaltend, welche auch die musikalische Entwicklung befeuern sollte.

In *De beryllo* von 1458 bezeichnet Cusanus das künstlerische Schaffen als eine enigmatische Wissenschaft, die sich zur Deutung des Rätsels bedient und nicht in anderen Gleichnissen darstellbar ist.[55] Dies galt auch für die Kunst der Komposition: Indem sie die im Text verborgene Symbolik aufnahm, wurde die Musik selbst zum Bedeutungsträger, zur „Chiffer der Transzendenz" (Jaspers). In ihr erstrahlte der göttliche Glanz sakraler Texte, sie repräsentierte gleichsam den „Regenbogen" (Ez 1,28), der die göttliche Herrlichkeit umgibt. Durch deren Sublimierung führte sie zu einer (Re-)Auratisierung, zu einer frühmodernen Form der musikalischen Repräsentation des Heiligen, die das rituelle und spirituelle Moment gänzlich in ihren bewegten Klangstrukturen aufgehen ließ. Ob im intimen Gebet oder im sakralen Kult: Religiöse und ästhetische Emotion fallen in der Kunstmusik in eins. Affektive Erkenntnis, wie sie die mystische Tradition ausgeprägt hat, dürfte denn auch in entscheidender Weise dazu beigetragen haben, dem Herzensgesang als Spiegel menschlichen kreativen Potentials den Weg in die Erkenntnis letzter Wahrheiten zuzusprechen.

---

53 Largier, S. 252.

54 Vgl. Schmid, S. 152f., Effectus 13. Der *Complexus effectuum musices* entstand 1472–1475 (bearb. vor 1481).

55 Siehe Nikolaus von Kues: *De beryllo* VI, p. 9, S. 7: *Et haec est aenigmatica scientia. Habet autem visum subtilissimum, per quem videt aenigma esse veritatis aenigma, ut sciat hanc; esse veritatem, quae non est figurabilis in aliquo aenigmate*. „Und das ist gleichnishaftes Wissen. Der Mensch hat einen zutiefst dringenden Blick, mit dem er sieht, daß das Gleichnis ein Gleichnis der Wahrheit ist, so daß er weiß, daß das die Wahrheit ist, die nicht in irgendeinem Gleichnis darstellbar ist."

Anhang

Stabat mater: Strophen, die von Josquin des Prez vertont wurden

Lateinischer Originaltext (um 1200–1300)	Wörtliche Übertragung nach Jürgen Blume (Bd. 1)
1. Stabat mater dolorosa	Es stand die Mutter voller Schmerzen,
Iuxta crucem lacrimosa,	weinend neben dem Kreuz,
Dum pendebat filius;	als ihr Sohn dahing,
Cuius animam gementem,	ihre Seele – seufzend,
Contristantem et dolentem	betrübt und schmerzend –
Pertransivit gladius.	durchbohrte das Schwert.
2. O quam tristis et afflicta	O wie traurig und bedrückt
Fuit illa benedicta	war jene gepriesene
Mater unigeniti!	Mutter des Eingebornen,
Quae maerebat et dolebat,	die trauerte und litt,
Pia mater, cum videbat	die fromme Mutter, als sie
Nati poenas incliti.	die Strafen ihres ruhmvollen Sohnes sah.
3. Quis est homo, qui non fleret,	Wer ist der Mann, der da nicht weinte,
Matrem Christi si videret	wenn er Christi Mutter
In tanto supplicio?	in einem so großen Jammer sähe?
Quis non posset contristari,	Wer könnte da nicht mittrauern,
Piam matrem contemplari	Christi Mutter anschauen,
Dolentem cum filio?	wenn sie mit dem Sohne leidet?
4. Pro peccatis suae gentis	Für die Sünden seines Volkes
Iesum vidit in tormentis	sah sie Jesum Martern
Et flagellis subditum.	und Geißeln preisgegeben.
Vidit suum dulcem natum	Sie sah ihren lieben Sohn
Morientem, desolatum,	im Sterben Gott verlassen,
Cum emisit spiritum.	als er seinen Geist aufgab.
Secunda pars:	
5. Eia, mater, fons amoris,	Ach Mutter, Quell der Liebe,
Me sentire vim doloris	laß mich die Gewalt des Schmerzes fühlen
Fac, ut tecum lugeam.	und mich mit dir trauern,
Fac, ut ardeat cor meum	laß mein Herz brennen
In amando Christum Deum,	in Liebe für Christus, meinen Gott,
Ut sibi complaceam.	dass ich auch ihm gefalle.

8. Virgo virginum praeclara,	Ehrenvollste Jungfrau der Jungfrauen,
Mihi iam non sis amara,	du mögest mir nicht mehr abweisend sein:
Fac me tecum plangere.	Laß mich mit dir klagen,
Fac, ut portem Christi mortem,	lass mich Christi Tod tragen,
Passionis eius sortem	mach mich zu seinem Leidensgenossen
Et plagas recolere.	und laß mich seine Martern überdenken.
9. Fac me plagis vulnerari,	Laß mich durch seine Martern verwundet werden,
Cruce hac inebriari	durch dieses Kreuz trunken werden
Ob amorem filii.	wegen der Liebe deines Sohnes.
Inflammatus et accensus,	Entflammt und entzündet möchte ich
Per te, virgo, sim defensus	durch dich, Jungfrau, verteidigt werden
In die iudicii.	am Tage des Gerichts.
10. Fac me cruce custodiri,	Laß mich durch das Kreuz bewacht werden,
Morte Christi praemuniri,	durch Christi Tod beschützt werden,
Confoveri gratia.	und erwärmt werden durch seine Gnade.
Quando corpus morietur,	Wenn mein Leib sterben wird,
Fac ut anima donetur	mach, daß meiner Seele
Paradisi gloriae. Amen.	der Ruhm des Paradieses geschenkt wird. Amen.

Literaturverzeichnis

Angehrn, Emil: Das Vergangene, das nie gegenwärtig war. Zwischen Leidenserinnerung und Glücksversprechen. In: Das unerledigte Vergangene. Konstellationen der Erinnerung. Hg. von Emil Angehrn und Joachim Küchenhoff. Weilerswist 2015, S. 175–205.

Anzulewicz, Henrik: Konzeptionen und Perspektiven der Sinneswahrnehmung im System Alberts des Großen. In: Micrologus. Natura, Scienze, e società medievali – Nature, Sciences and Medieval Society. I cinque sensi – The five senses X (2002), S. 199–238.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Blume, Jürgen: Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen, 2 Bde. München, Salzburg 1992 (Musikwissenschaftliche Schriften 23).

Böhme, Hartmut: Aby M. Warburg (1866–1929). In: Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. Hg. von Axel Michaels. München 1997, S. 133–157.

Bruggisser-Lanker, Therese: Mittelalterliche Kunst zwischen Wahrheitssuche, Gotteserfahrung und Ewigkeitssehnsucht. In: Den Himmel öffnen… Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur. Hg. von Therese Bruggisser-Lanker. Bern u. a. 2014 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2,56), S. 9–33.

Calella, Michele: Text, Affekt und musikalische Rhetorik. In: Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis. Hg. von Michele Calella und Lothar Schmidt. Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 43–63.

Diederichs, Elisabeth: Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Tutzing 1986 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 41).

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1991.

Ehrmann, Sabine: Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600. In: Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991), S. 234–249.

Fabre, Isabelle: La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du „Tractatus de canticis“ et du „Canticordium au Pèlerin“. Genève 2005 (Publications romanes et françaises 235).

Fallows, David: Josquin. Turnhout 2009 (Épitome musical).

Finscher, Ludwig: Art. ‚Josquin des Prez‘. In: MGG Online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11757 (26. Februar 2022).

Föller, Helmut: Die Kirchweihmotette *Nuper rosarum flores* von Guillaume Dufay. In: ‚Das Haus Gottes, das seid ihr selbst‘. Mittelalterliches und barockes Kirchenverständnis im Spiegel der Kirchweihe. Hg. von Ralf M. W. Stammberger und Claudia Sticher zus. mit Annekatrin Warnke, Berlin 2006 (Erudiri Sapientia. Studien zum Mittelalter und zu seiner Rezeptionsgeschichte VI), S. 473–486.

Fuhrmann, Wolfgang: Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter. Kassel u. a. 2004 (Musiksoziologie 13).

Grassl, Markus: Art. ‚Burgund‘. In: Oesterreichisches Musiklexikon online. https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Burgund.xml (14. September 2021).

Haas, Alois Maria: Sinn und Tragweite von Seuses Passionsmystik. In: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1993, Reprint 2013 (Fortuna Vitrea 12), S. 94–112.

Heinrich Seuse: Deutsche Schriften. Im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte hg. von Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907.

Jauss, Hans Robert: Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte um Hans Beltings „Bild und Kult“ und George Steiners „Von realer Gegenwart“. In: Merkur 45 (1991), S. 934–946.

Kellman, Herbert: The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234. In: Journal of the American Musicological Society 11 (1958), S. 6–19.

Kellman, Herbert (Hg.): The Treasury of Petrus Alamire Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535. Ghent, Amsterdam 1999.

Kemperdick, Stephan: Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden. Riggisberg 2014 (Monographien der Abegg-Stiftung 20).

Köpf, Ulrich: Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters. In: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1993, Reprint 2013 (Fortuna Vitrea 12), S. 21–41.

Kohlhaas, Emmanuela: Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang. Stuttgart 2001 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 49).

Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München 1998.

Largier, Niklaus: Gloria passionis. Zur Affektkultur der christlichen Mystik des Mittelalters. In: Handbuch Literatur und Emotionen. Hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin, Boston 2016, S. 244–260.

Lentes, Thomas: ‚Andacht' und ‚Gebärde'. Das religiöse Ausdrucksverhalten. In: Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch, 1400–1600. Hg. von Bernhard Jussen und Craig Koslofsky. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 145), S. 29–67.

Lütteken, Laurenz: Memoria oder Monument? Entrückung und Vergegenwärtigung in der musikalischen Totenklage um 1500. In: Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik. Hg. von Andreas Dorschel. Wien, London, New York 2007 (Studien zur Wertungsforschung 47), S. 58–77.

Marx-Weber, Magda: Art. ‚*Stabat mater*. Mehrstimmige Vertonungen des *Stabat mater*'. In: MGG Online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13432 (26. Februar 2022).

Meyer, Michael: Zwischen Kanon und Geschichte. Josquin im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Turnhout 2016.

Nikolaus von Kues: *De beryllo*. In: Cusanus-Portal. http://www.cusanus-portal.de (26. Februar 2022).

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ursprung und Wesen. Übers. und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. 2 Bde., Köln 2001 (engl. Originalausg. 1953/1981).

Pavanello, Agnese: Stabat mater/Vidi speciosa. Some considerations on the Origin and Dating of Gaspar van Weerbeke's Motet in the Chigi Codex. In: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 60 (2010), S. 3–19.

Peng-Keller, Simon (Hg.): Scala divini amoris – Stufen zur Gottesliebe. Ein mystischer Weisheitstext aus der Provence [Edition], übers. von Kurt Ruh. Freiburg i. Br. 2013.

Peng-Keller, Simon: Die Sinne als Stufen zur göttlichen Liebe. Zur Aktualität der mystischen Schrift *Scala divini amoris*. In: Geist und Leben 87 (2014), S. 2–12.

Port, Ulrich: ‚Pathosformeln' 1906–33. Zur Theatralität starker Affekte. In: Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Hg. von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtbände 22), S. 226–251.

Reckow, Fritz: Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte. In: Traditionswandel und Traditionsverhalten. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 5), S. 145–178.

Ritter, Hanns Henning: Art. ‚Pathosformel'. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie online. https://www.schwabeonline.ch/hwph (25. Februar 2022)

Rothenberg, David J.: The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. Oxford 2011.

Rowly, Neville: Eine Berliner Reise durch Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. In: Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. Hg. von Neville Rowly und Jörg Völlnagel. Berlin 2020.

Scheel, Johanna: Persönlich*ere* Frömmigkeit im Spätmittelalter. Das Altniederländische Stifterbild im Kontext von Selbst- und Gotteserkenntnis. In: Persönliche Frömmigkeit: Funktion und Bedeutung individueller Gotteskontakte im interdisziplinären Dialog. Hg. von Wiebke Friese u. a. Berlin, Münster 2011 (Hephaistos 28), S. 185–201.

Schlager, Karlheinz: Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals. In: Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang. Hg. von Michel Huglo u. a. Darmstadt 2000 (Geschichte der Musiktheorie 4), 217–292.

Schlager, Karlheinz: Art. ‚*Stabat mater.* Einstimmige Vertonungen des *Stabat mater*'. In: MGG Online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13432 (26. Februar 2022).

Schlie, Heike: Exzentrische Kreuzigung um 1500. Zur Erfindung eines bildlichen Affektraums. In: Golgatha in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit. Hg. von Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen. Berlin, New York 2010, S. 63–92.

Schreiner, Klaus: Brot der Tränen. Emotionale Ausdrucksformen monastischer Spiritualität. In: Ders.: Gemeinsam leben. Spiritualität, Lebens- und Verfassungsformen klösterlicher Gemeinschaften in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters. Hg. in Verbindung mit Mirko Breitenstein von Gert Melville. Berlin, Münster 2013 (Vita regularis. Abhandlungen 53), S. 64–122.

Schulze, Ursula: Emotionalität im geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ‚Bordesholmer Marienklage' und verwandten Szenen. In: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen 2004, S. 177–193.

Schulze, Ursula: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin 2012.

Warburg, Aby: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Hg. von Karl Dissel. Leipzig 1906, S. 55–60.

Warburg, Aby: Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare. Hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. 1. Aufl. Berlin 2010.

Johannes Janota

Antiphon, Hymnus und Sequenz im Sangspruch und im Meisterlied

Welchen ungeheuren Schatz an Antiphonen, Hymnen, Sequenzen und anderen liturgischen und gottesdienstlichen Gesängen in lateinischer Sprache während des Mittelalters bis zur Liturgiereform im Anschluss an das Konzil von Trient (1545–1563)[1] man in den Bistümern, Orden und Stiften aufgehäuft hatte, lässt sich bereits durch einen flüchtigen Blick auf die 55 Bände der *Analecta hymnica medii aevi* oder beim Scrollen in der Datenbank *Cantus* erahnen. Zur sprachlichen und inhaltlichen Erschließung dieses im Mittelalter stetig anwachsenden Thesaurus in der Volkssprache wurden bereits ab der Karolingerzeit auf unterschiedlichen Wegen Zugänge geschaffen.[2] Für einen Teilbereich (Hymnen, Sequenzen, Antiphonen) erschließt das ‚Berliner Repertorium' online die Fülle dieser Bemühungen.[3]

Mit dieser Datenbank lässt sich anschaulich zeigen, wie unterschiedlich die Übernahmen der liturgischen und kirchlichen Gesänge in die Volkssprache tatsächlich ausfielen. Als Beispiel sei der bekannte Hymnus zum Weihnachtsfest (*Nativitas Domini*) *A solis ortus cardine* genannt,[4] zu dem das ‚Berliner Repertorium' zwölf, teilweise mehrfach überlieferte Übertragungen nachweist. Versucht man, diese dort alphabetisch angeordneten Einträge in Sachgruppen aufzuteilen, dann ergibt sich folgendes Bild:

Glossierungen
- *Von sunnen ufrunst anegenge* (‚Millstätter Interlinearversion'; Ende 12. Jh.; BR 6283)
- *Wir söllen mit gesang loben* (Kontextglossierung; 15. Jh.; BR 8221)

---

1 1568 erfolgte eine normsetzende Überarbeitung des *Breviarium Romanum*, 1570 des *Missale Romanum juxta sanctorum patrum normam ac ritum* (so Pius V. in seiner Bulle *Quo primum* anlässlich der Veröffentlichung des überarbeiteten *Missale Romanum*). Vgl. Klöckener: Bulle.

2 Hingewiesen sei nur auf die Interlinearversion der ‚Murbacher Hymnen'. Vgl. dazu Haubrichs: Anfänge, S. 195–211 (‚Die Lehrbarkeit des monastischen Offiziums').

3 Danach richten sich nachfolgend die BR-Nummern der Gesänge (die dort nachgewiesenen Ausgaben und Literaturhinweise werden hier – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht wiederholt).

4 Er eröffnet sinnigerweise die Neuauflage des ‚Verfasserlexikons'.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-010

Prosaübertragungen
- *Van der vestene der sunnen upgange* (14. Jh.; BR 6300)
- *Van dem upgange der sunnen went* (15. Jh.; BR 6398)
- *Von dem beginn des aufgangs der sunnen* (15. Jh.; BR 8627)
- *Von dem angell der sun auffgang* (1477; mit Choralnotation; BR 6378)[5]

Strophen
- *Vom sunnen uff gang biß zum end* (Anfang 16. Jh.; BR 6395)[6]

Lieder
- *Von anegeng der sunne klar* (Mönch von Salzburg G 21; 2. Hälfte 14. Jh.; BR 6302)[7]
- *Verr von der sunne ufegang* (Heinrich Laufenberg; 1. Hälfte 15. Jh.; BR 6338)[8]
- *Van des de sunne un upgheit* (15. Jh.; BR 6301)[9]
- *Vom auf- und nidergang der sunn* (‚Hymnarius von Sigmundslust', gedruckt 1524; Übertragungen wohl von Petrus Tritonius / Traibenraiff; BR 6343)[10]

Auslegung
- *Wir söllen unsern herren ihesum cristum mit gesang loben* (‚Auslegung der Hymnen', gedruckt 1494; BR 11389. Der paraphrasierenden Auslegung geht der lateinische Text des Hymnus und die Kontextglossierung *Wir söllen mit gesang loben* [s. o.] voraus; der Text des lateinischen Hymnus fehlt in der handschriftlichen Überlieferung.)

5 Überliefert in zwei Stundengebetbüchern (1477 und 1537–1540) für ein deutschsprachiges Chorgebet in Frauenkonventen. Vgl. Wachinger: Gattungsprobleme, S. 324–327.

6 Die silbenzählende, ohne Melodie überlieferte Übertragung ermöglichte die Übernahme der Hymnenmelodie. Da der Liedteil der Handschrift keine Melodien aufgezeichnet hat, wird diese Überlieferung unter der Rubrik ‚Strophen' geführt. Das schließt die Verwendung als Lied nicht aus.

7 Mit Melodieüberlieferung.

8 Die silbenzählende, ohne Melodie überlieferte Übertragung ermöglichte die Übernahme der Hymnenmelodie. Daher wird die Übertragung von der Forschung in Laufenbergs Werk unter der Abteilung ‚Geistliche Lieder' geführt, in der vereinzelt auch Melodieaufzeichnungen überliefert sind; vgl. Wachinger: Laufenberg, Sp. 620f. und Wachinger: Notizen, S. 337–341, 351f.

9 Die silbenzählende, ohne Melodie überlieferte Übertragung ermöglichte die Übernahme der Hymnenmelodie. Da es im Liedteil der Handschrift auch Melodieaufzeichnungen gibt, wird diese Übertragung als Lied geführt.

10 Mit gedruckten Notenlinien, in die man die Noten manuell eintragen konnte.

Hinter dieser Einteilung stehen unterschiedliche Funktionen. Die Glossierungen dienten – geleitet von klerikalen und laikalen Interessen – der sprachlichen Erschließung des lateinischen Textes. Darüber hinaus förderte die Auslegung das inhaltliche Verständnis des Hymnus. Auch die Prosaübertragungen erschlossen den lateinischen Text, aber bei ihnen stand der Aspekt des privaten (und bei der notierten Fassung auch des gottesdienstlichen) Gebets offenkundig im Mittelpunkt. Die Funktion des Privatgebets kann man ebenfalls bei der Übertragung in Strophenform nicht ausschließen, die ohne Melodien überliefert ist, doch spricht die Formgebung eher für den ursprünglichen Gebrauch als Lied. Das gilt insbesondere bei den Transformationen des lateinischen Hymnus in ein deutsches Lied, die mit einer Melodie (zumindest mit Notenlinien) oder im Zusammenhang mit Notenaufzeichnungen überliefert sind. Es fällt auf, dass diese Übertragungen im vorliegenden Fall bis auf ein Lied den Namen eines Autors tragen.

Bemerkenswert ist aber auch, dass sich unter den Autornamen kein Sangspruchdichter oder Meistersinger findet.[11] Beim vorliegenden Hymnus mag man an einen Zufall glauben, doch wiederholt sich der Befund, von wenigen Ausnahmen abgesehen, wenn man den Gesamtbestand des ‚Berliner Repertoriums' und dazu das RSM[12] durchsucht. Die dort verbuchten Belege sollen zunächst vorgestellt werden, um von dieser Grundlage aus nach Erklärungen für das insgesamt fehlende Interesse der Spruchsänger und Meistersinger an der mächtigen Tradition der hier in den Blick genommenen liturgischen und gottesdienstlichen Gesänge zu fragen.

Bereits die verschiedenartigen Erwähnungen lateinischer Liedincipits lassen erkennen, dass diese Tradition durchaus bekannt war. In einem judenfeindlichen Marienmirakel, das ein Anonymus im Langen Ton des Nürnberger Meistersingers Ulrich Eislinger gedichtet hat ([1]Eisl/1), nehmen die Juden Anstoß am Singen der Antiphon *Alma redemptoris mater* (BR 7121). Den einstrophigen Gesang, den er richtig als *antiffen* (II,7) bezeichnet, paraphrasiert der Autor in der Schlussstrophe. Dabei werden die sechs Hexameter auf 21 Verse[13] ausgeweitet, auf die in zehn Versen noch eine Bitte an Maria folgt (V,26–35), sich über den Autor und

11 Der Mönch von Salzburg zählt als Lieddichter, auch wenn einzelne Töne in der späten Sangspruch- und in der Meisterliedtradition verwendet wurden. Seine Übertragungen geistlicher Gesänge in lateinischer Sprache werden im vorliegenden Zusammenhang nur berücksichtigt, wenn ihre Töne innerhalb dieser Tradition rezipiert wurden.

12 Vgl. das Register der Stichwörter im RSM 15, S. 22 (Antiphon), S. 285 (Hymnus), S. 526 (Sequenz) und S. 368 (Latein). Bei den nachfolgend genannten Sangsprüchen und Meisterliedern werden die RSM-Siglen angegeben.

13 Die Zählung richtet sich nach der Ausgabe von Cramer: Liederdichter IV, S. 33–37, in der die Strophe auf 35 Verse aufgeteilt ist. Nach dem Tönekatalog des RSM 2/1, S. 32 umfasst Eislingers Ton wegen je eines Mittelreims in den beiden Stollen des Aufgesangs und im Abgesang 32 Zeilen.

über alle Sünder zu erbarmen. Einleitend wird darauf hingewiesen, dass die Antiphon häufig auf Latein zu hören sei (V,1–8):[14]

> Nün merket auf die süssen wort,
> dar dürch die grossen wünder sind geschehen,
> die mon in latein oft düt hern,
> „alma redemptoris“, hort zw:
> o dw
> erwirdigeste iunkfraw reine
> und auch ein muter ewiglich,
> warlich hast dw geporen den erloser.

Andere Erwähnungen bewegen sich in einem bescheideneren Rahmen, sie bezeugen aber gerade dadurch ein Wissen von den lateinischen Gesängen. Am ausführlichsten ist dabei der Nürnberger Meistersinger Lienhard Nunnenbeck (gestorben vor 1527), der in einem seiner Lieder über die unbefleckte Empfängnis Marias (^{1}Nun/5) den kurzen Text der Marienantiphon *Dignare me laudare te, virgo sacrata, da mihi virtutem contra hostes tuos* (Cantus-ID 002217) glossiert (I,1–5):[15]

> Dignare me laudare de,
> virgo sacrata, also clar.
> da michi virtutes alle
> contra hostes tuos so gar,
> dy wider dich dun streitten ser,

Hans Sachs beginnt mit dem Incipit des Hymnus *Ave maris stella* (BR 6860) sein Weihnachtslied ^{2}S/31: *Ave, maris stella, ich grüße / dich Maria, du lichtprehender morgen stern* (I,1f.). Den Hymnus selbst hat Sachs dann in seinem Marienlied ^{2}S/44 in einem Glossenlied übertragen (s. u.).[16] Zitate des Hymnus verwendet auch ein Anonymus in dem Trinitätslied ^{1}Römer/1/3.[17] Ans Ende des sechzehnten Jahrhunderts (1591) führt schließlich die Beischrift zu einem Meisterlied des Straßburger Diakons Peter Pfort (gestorben 1623), das über die Ausgießung des

---

14 Cramer: Liederdichter IV, S. 37.

15 Eine Paraphrase der Antiphon findet sich in einem weiteren Lied Nunnenbecks über die unbefleckte Empfängnis Marias (^{1}Nun/39, I, 1–4); vgl. den Hinweis von Klesatschke: Nunnenbeck, S. 337 und 354. Vergleichbar damit ist, wenn Nunnenbeck den Anfang der Sequenz *Benedicta semper sancta* ohne Nennung der Quelle in ^{1}Nun/33, I,1–5) zitiert. Vgl. den Nachweis bei Klesatschke, S. 397. Zu Nunnenbecks kommentierten Paraphrasen der Sequenz in ^{1}Nun/8 und ^{1}Nun/22 s. u.

16 Dieses Nebeneinander von Teilzitat und Volltext vergleicht sich mit Nunnenbecks Umgang mit der Antiphon *Dignare me laudare te* (vgl. Anm. 15).

17 Vgl. die Nachweise im RSM 5, S. 299.

Geistes zu Pfingsten handelt (^{2}Pfort/1). In dieser Beischrift wird der Versikel 8,1f. der Sequenz *Veni sancte spiritus* (BR 6869) zitiert.[18]

Neben diesen eher beiläufigen Erwähnungen gibt es insgesamt 15 Sangsprüche und Meisterlieder, die Antiphonen, Hymnen und Sequenzen übertragen. Diese Zahl selbständiger Lieder ist nicht nur im Blick auf die lateinische Tradition verschwindend klein, sondern auch im Vergleich mit den etwa 17.000 im RSM nachgewiesenen Texten. Zudem verteilen sich die 15 Belege auf lediglich vier lateinische Gesänge, nämlich auf eine Antiphon, einen Hymnus und zwei Sequenzen. Schließlich entfallen nicht weniger als zehn der 15 Zeugen auf die eine Antiphon, die bis heute im kulturellen Gedächtnis verankert und die aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitsleben nicht wegzudenken ist: das *Salve regina* (BR 6941). Von dieser Beliebtheit zeugen auch die 52 Belege, die bisher im ‚Berliner Repertorium' verbucht sind. Diese Antiphon steht am Beginn des nachfolgenden Überblicks.

1 Antiphon

Beim Versuch, die zehn Übertragungen des *Salve regina* in Sangsprüchen und Meisterliedern zu differenzieren, zeichnen sich zunächst zwei Gruppen ab: die Übertragungen namentlich bekannter (drei) und die anonymer (sieben) Autoren. Dabei zeigt sich folgende Verteilung:

Übertragungen namentlich bekannter Autoren

Michel Beheim (1420–1472/79)
Salve küngein / der barmung schrein (Beheim, Kurze Weise, 3 Str.; ^{1}Beh/49, BR 10370)
Caspar Singer (um 1500)
Salve ich grüs dich reigina (Singer, Heller Ton, 3 Str.; ^{1}Singer/2/2, BR 10509)
Hans Sachs (1494–1576)
Sal / ve ich grües dich schone (Sachs, Silberweise, 3 Str.; ^{2}S/29, BR 10573)
Sich freut hercz mut vnd sine (Singer, Schlechter Ton, 5 Str.; ^{2}S/40, BR 10574)

Übertragungen anonymer Autoren

Barz, Langer Ton
Salve reigina künigein (Berlin, Mgq 414, 5 Str.; ^{1}Barz/1, BR 10514)

18 Vgl. den Nachweis in RSM 8, S. 548.

Frauenlob, Radweise
Salve ich grües / dich reigina der engel (Berlin, Mgq 414, 5 Str.; [1]Frau/22/4, BR 10522)
Frauenlob, Spiegelweise (Form 1)
Ave Maria künigin (München, Cgm 4997, 7 Str.; [1]Frau/26/3, BR 10524)
Mönch von Salzburg, Langer Ton (Chorweise)
Salve got grüs dich junckfraw rain (München, Cgm 5919, 5 Str.; [1]Mönch/5/9, BR 9812)
Regenbogen, Goldener Ton
Ave ein seldenricher nam (München, Cgm 4997, 5 Str.; [1]Regb/7/8, BR 10529)
Römer, Gesangweise
Salve regina mater misercordie (Karlsruhe, Cod. Donaueschingen 120, 7 Str.; [1]Römer/1/1, BR 10531)

Im Blick auf die Überlieferung sticht die Handschrift Berlin, Mgq 414 (1517/18) hervor, ein Autograph des Hans Sachs, in der er nicht nur seine beiden eigenen Übertragungen ([2]S/29, [2]S/40) aufgezeichnet hat, sondern auch drei weitere Zeugen ([1]Barz/1, [1]Frau/22/4, [1]Singer/2/2). Auf zwei Belege bringt es München, Cgm 4997 (um 1460), die ‚Kolmarer Liederhandschrift', ([1]Frau/26/3, [1]Regb/7/8). Die beiden übrigen Belege verteilen sich auf zwei Handschriften, von denen nur eine ebenfalls zum Korpus der Meisterliedsammlung gehört: Karlsruhe, Donaueschingen, Cod. 120 (1480/90), die ‚Donaueschinger Liederhandschrift', ([1]Römer/1/1), während die andere, München, Cgm 5919 (ca. 1500–1510), eine von Ulrich Mostl in Regensburg geschriebene Sammelhandschrift ist ([1]Mönch/5/9). Auch in diesen Befunden wird sichtbar, welche randständige Bedeutung die Übertragung liturgischer und gottesdienstlicher Gesänge in lateinischer Sprache bei den Spruchsängern und Meistersingern einnimmt. Ohne die Überlieferung im Sachs-Autograph verbleiben nur fünf Belege, die selbst im Vergleich zu den insgesamt 52 Nachweisen des ‚Berliner Repertoriums' nur wenig ins Gewicht fallen. Letztlich gilt das auch, wenn man alle zehn Übertragungen des *Salve regina* in die Rechnung einbezieht, weil sich hinter dieser quantitativen Aussage unterschiedliche Typen der Übertragung verbergen, die zugleich verschiedene Situierungen der Texte erkennen lassen.[19] Um die einzelnen Ausformungen beurteilen zu können, wird zunächst der lateinische Text vorangestellt:[20]

19 Vgl. dazu auch Wegener, Lallinger, Cano Martín-Lara.
20 AH 50, S. 318, Nr. 245. Die Textgliederung richtet sich nach den *Analecta Hymnica* als Referenzausgabe der Forschungsliteratur. Eine achtzeilige Einteilung nach „der poetischen Struktur" bei Wegener, Lallinger, Cano Martín-Lara, S. 400.

Salve, regina misericordiae,
Vita, dulcedo et spes nostra, salve!
Ad te clamamus exsules filii Evae,
Ad te suspiramus gementes et flentes
In hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos ad nos converte
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
Nobis post hoc exsilium ostende,
O clemens, o pia,
O dulcis Maria.

Bereits der geringe Umfang der Antiphon zwingt – wie auch die Paraphrase der eingangs genannten Marienantiphon *Alma redemptoris mater* ([1]Eisl/1) zeigte – zu Texterweiterungen, wenn man sich nicht mit einer einstrophigen Wiedergabe begnügen wollte, sondern nach dem Prinzip der Barbildung im Sangspruch und Meisterlied den Umfang von mindestens drei Strophen (oder sogar eine höhere ungerade Strophenzahl) zugrunde legte. Dazu kommen der jeweilige Umfang der Strophe und ihr formaler Anspruch, der ebenfalls Textzusätze notwendig machen kann. Deswegen wird man beim Versuch, verschiedene Typen bei den zehn *Salve regina*-Übertragungen in Sangspruch- und Meisterliedtönen zu unterscheiden, neben ihrer Textgestaltung auch die gewählten Töne berücksichtigen müssen. Mit diesen Vorgaben lassen sich drei Typen abgrenzen.

1.1 Textnahe Übertragungen

Die größte Textnähe gelingt Michel Beheim in seiner dreistrophigen Übertragung ([1]Beh/49: *das ist das salve regina*; BR 10370). Möglich war ihm das, weil er dafür seine Kurze Weise als Ton wählte, ein konventionelles Strophenschema mit geringem Strophenumfang (zehn Zeilen) und mit durchgehend kurzen Zeilen:[21]

4	4	5		4	4	4	6
a	a	b		d	a	c	d_{10}
c	c_5	b					

Wie textnah Beheim diese Form füllte, zeigt bereits der Aufgesang der Strophe I (I,1–6):[22]

21 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 16 und Brunner, S. 201f.

22 Heidelberg, UB, Cpg 334, fol. 38[va].

Salve chungein,
der parmung schrein,
ein leben gsusset
Und uns also
ein hoffnung do,
nu pis gegrusset!

Gegen Ende des Liedes muss Beheim gerade wegen seiner textnahen Versifikation allerdings mehrfach zu Flickwörtern und -versen greifen, um die Textvorgabe zu dehnen, damit sich das Strophenschema füllen lässt.[23] Deutlich erkennbar ist das im Abgesang der Schlussstrophe (III,27–30):

O maget frey,
o gutigo,
der mild ein pach,
o susse magt Marey.

Eine vergleichbare Textnähe findet sich weder bei Caspar Singer noch bei Hans Sachs, obwohl auch ihre Übertragungen nur drei Strophen umfassen. Sie weichen von Beheims Versifikation auch dadurch ab, dass sie als Glossenlieder den lateinischen Text in die Übertragung integrieren.

1.2 Glossenlieder

1.2.1 Glossenlieder mit geringen Texterweiterungen

Die Erweiterungen sind die Folge eines größeren Strophenumfangs und eines anspruchsvollen Strophenschemas, sie halten sich aber deutlich in Grenzen, weil der lateinische Text in die Übertragung integriert ist. Beispielhaft zeigen sich diese Zusammenhänge im Glossenlied des Hans Sachs ([2]S/29; BR 10573), das er in seiner Silberweise abgefasst hat. Mit einem Pausenreim zu Beginn und den mehrfachen Dreireimen handelt es sich um einen Ton mittleren Schwierigkeitsgrades:[24]

1_6	7	7	6		8	6	8	6	8	8	7	7	7	6
a	b	b	b	c	e	f_{10}	e	f	g	g	h_{15}	h	h	c
a	d_5	d	d	c										

23 Ähnliche Fälle finden sich unter Beheims Versifikationen der Perikopen. Vgl. dazu Janota: Perikopenlieder.
24 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 239.

Mit der achtzehnzeiligen Strophe und fast doppelter Zeilenlänge im Vergleich zu Beheims Versifikation hat Sachs Raum genug, um sowohl den segmentierten lateinischen Text wie die vom Reimband geforderten Reimwörter unterzubringen. In Übereinstimmung mit dem lateinischen Text wechseln bei den Zusätzen laudative und deprekative Wendungen. Der Abgesang der Strophe II verdeutlicht das Verfahren (II,9–18):[25]

Junckfraw, alle suspyramus,
zw dir so seufczen wir
gementes, ich auch melde sus,
et flentes, mit begir.
wir weinen und clagen gar ser
in hac lacrimarum, erhör,
valle, in drübsal krume.
eia ergo, dar ume,
advocata, so kume,
nostra, ich gib dir preis.

1.2.2 Glossenlieder mit deprekativen Texterweiterungen

Diese Glossenlieder haben zwar auch laudative Zusätze, aber bei ihnen stehen die Erweiterungen um Fürbitten im Vordergrund. Ein anschauliches Beispiel dafür liefert die dreistrophige Übertragung (*ein Salve*) von Caspar Singer ([1]Singer/2/2; BR 10509) in seinem Hellen Ton. Während der achtzeilige Aufgesang der Strophe I die beiden ersten Zeilen der lateinischen Antiphon umfasst, ist die dritte Zeile auf den siebzehnzeiligen Abgesang verteilt, der vor allem durch deprekative Formulierungen angereichert ist, in deren Dienst auch die laudativen Zusätze stehen (I,9–25):[26]

O Maria, ob aller keusch ein krone,
hilf uns zu dir in deines kindes drone!
pit, maget, deinen sone,
den mon nent Jesw Crist,
pist pitten und er dich gewert
als oft dein herz on in pegert,
was pit du reines vas,
du gottes tempel und pallas,
darin sich got menschlich verschlos.

25 Berlin, SBB, mgq 414, fol. $37^{r–v}$.
26 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 375^{v}–376^{v}. Der Abdruck richtet sich nach dem Tonschema in RSM 2,1, S. 263.

we zu dir, Marey,
schrey   wir, clamamus gar geschwind,
exules filii Eve kind.
von allen sunden uns enpind
dort   an der letzten vart,
das wir darin bestendig sein,
dich loben und den sune dein,
ave, du vol genaden schrein.

Diese umfangreichen Erweiterungen sind möglich, aber auch nötig, weil Singer für die Übertragung seinen Hellen Ton gewählt hat, der 25 Zeilen umfasst und der mit seinen übergehenden und Pausenreimen ein anspruchsvolles Strophenschema aufweist. Der damit verknüpfte Kunstanspruch wie der Strophenumfang unterstreichen auf formaler Ebene die drängenden Bitten an Maria, als Fürsprecherin für die Sünder *dort / an der letzten vart* (I,22) einzutreten. Damit endet auch das Lied (III,23–25):

so uns der dot das leben pricht,
so du uns, fraw, verlassen nicht
vor deines kindes angesicht.

Ein ähnliches Bild vermittelt das Glossenlied eines Anonymus in der Goldenen Radweise Frauenlobs ([1]Frau/22/4; BR 10522). Der mit seinen übergehenden Reimen an den Stollenschlüssen und mit seinem Reimband anspruchsvolle Ton umfasst zwar nur 18 Zeilen,[27] dafür weitet der Autor den Liedumfang aber auf fünf Strophen aus. Auf diese Weise schafft er sich hinreichend Raum, um gleichfalls zahlreiche Fürbitten in das Glossenlied einzuflechten. Als Beispiel sei der Abgesang von Strophe II aus der Aufzeichnung im Sachs-Autograph Berlin, Mgq 414, fol. 308^{v}–309^{r} zitiert (II,9–18):

    O reine meit,
phut uns vor leit,
nit von uns scheit,
dw sus ave.
gementes clag wir alle
mit eim geschre.
et flentes in hoc valle
nym von mir hin,
junckfrw, ich pin
lacrimarum valle.

27 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 55.

1.2.3 Glossenlieder mit laudativen Texterweiterungen

Auch diese Glossenlieder haben deprekative Zusätze, aber bei ihnen zielen die Erweiterungen vor allem auf das Lob der *regina misericordiae*. Besonders ausgeprägt ist das bei einem fünfstrophigen Lied eines Anonymus im Langen Ton von Heinrich Barz (^{1}Barz/1; BR 10514). Zu diesem Marienpreis trägt nicht zuletzt der artifizielle Ton bei, der in 27 Zeilen nicht weniger als 37 (davon zehn übergehende) Reime aufweist.[28] Sie häufen sich im breit angelegten Aufgesang, in dem die Vielzahl an Reimen dem Marienlob einen besonderen Glanz verleiht (I,1–15):[29]

Salve reigina, künigein,
dw auserwelter palsamschrein,
rein   wol bezirt mit golt.
holt   hat dich in dem drone
got vater und der sone
und auch der heilig geist.
leist   uns dein guet,
plüet   aller dugent ere.
Misericordie ein prün,
aller parmherzigkeit ein wün,
sün   aller engel schar.
klar   leucht dein reine zirde,
dein iunkfrawliche wirde
hat uns genaden pracht.
macht   an dich, fraw,
schaw,   nimant helpfen mere.

Weniger anspruchsvoll ist Caspar Singers Schlechter Ton, den Hans Sachs für sein zweites Glossenlied über das *Salve regina* (^{2}S/40; BR 10574) gewählt hat. Es handelt sich dabei um eine achtzehnzeilige Stegstrophe mit einem Mittelreim in den Stollen und repetiertem dritten Stollen als Abgesang.[30] Gleichsam als Ausgleich für die eher konventionelle Form reichert Sachs seine Übertragung mit Marienprädikaten und Präfigurationen an. Der Steg und der Abgesang in Strophe I zeigen das beispielhaft (I,11–18):[31]

Mater misericordie,
dw pist der wurczel von Iesse
ein edler stam,

---

28 Dazu kommen die Tiradenreime im Abgesang, der in der Schlusszeile an den Aufgesang angereimt ist. Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 12.

29 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 346^{v}–348^{r}.

30 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 263.

31 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 23^{r}–24^{r}.

Von küniglicher arte,
der cristenheit ein kron,
der himelfricht ein garte,
dw vel her Gedion da von
uns wol vitta dulcedo kam.

1.2.4 Glossenlieder mit weiteren Elementen

Die Glossenlieder dieser Untergruppe sind dadurch gekennzeichnet, dass sie über die deprekativen und laudativen Zusätze in größerem Umfang noch durch andere Elemente erweitert werden. Diese Erweiterungen können die Glossierung des *Salve regina* sogar aus dem Zentrum des Liedes verdrängen und in ein übergeordnetes Liedkonzept einfügen. Es fällt auf, dass keines dieser Lieder im Sachs-Autograph, Berlin Mgq 414, sondern in anderen Handschriften überliefert ist.

Die älteste Aufzeichnung findet sich in der ‚Kolmarer Liederhandschrift', München, BSB, Cgm 4997, fol. 441^{rb-vb} (um 1460). Dort ist ein fünfstrophiges Glossenlied eines Anonymus überliefert, der im Goldenen Ton Regenbogens dem *Salve regina* (III–V) das ebenfalls glossierte *Ave Maria* (I–II) voranstellt (^{1}Regb/7/8; BR 10529). Der dafür gewählte dreizehnzeilige Ton mit nur zwei Zeilenlängen (acht und elf Silben) und mit repetiertem Steg, an den ein dritter Stollen angereimt ist, führt zu einer ebenmäßigen Strophenstruktur:[32]

8	8	11		8	11	8	11	8	8	11
a	b	c		d	e	d	e_{10}	f	f	e
a	b_5	c								

Das Ebenmaß in der Form steht im Einklang mit den beiden Gebetstrophen am Beginn des Liedes, es setzt sich aber auch in der anschließenden *Salve regina*-Übertragung fort. Die Zusammengehörigkeit der beiden Liedteile zeigt sich auch in der Ausgewogenheit der thematischen Komposition. Mit laudativen Zusätzen ist das *Ave Maria* ganz auf Lobpreis gestimmt. Aus diesem Grund fehlt der deprekative zweite Teil des Gebets,[33] den später das *Salve regina* mit seinen Bitten ersetzt. Zuvor wird jedoch der Lobpreis, mit dem die Strophe II endet (II,13: *des lobet man dich maget mit der crone*), in der Strophe III fortgesetzt, mit der die Übertragung des *Salve regina* beginnt (III,1f.: *Salve regina sprechen wir / und loben dich ob alle wyp*). Mit der Strophe IV beginnen dann die Bitten

32 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 220 und Rettelbach, S. 125f.

33 *Sancta Maria, Mater Dei, / ora pro nobis peccatoribus / nunc et in hora mortis nostrae.*

(IV,1f.: *Kum uns zu hilff genediclich, / exules filii Eve*). Zwar sind beide Liedteile – das *Ave Maria* und das *Salve regina* – je für sich verständlich, aber sie sind im Glossenlied nicht additiv aneinandergereiht, sondern ergeben mit der Verteilung der laudativen und deprekativen Zusätze eine eigene Komposition, die über die beiden Teilelemente hinausweist. In ihr wird durch die Verzahnung der beiden ursprünglich selbständigen Teile über vier Strophen ein ausladendes Marienlob angestimmt, um dann in den beiden abschließenden Strophen umso nachdrücklicher die Bitte um Hilfe vorzubringen (V,12f.: *o dulcis virgo Maria / hilff uns zu dir, wann wir von hynnen müßen*). Innerhalb dieser neuen Textstruktur wird die ursprüngliche Selbständigkeit des *Salve regina* in eine neue Einheit überführt, bei der Gebet und Lied verschmelzen. Durch diese Transformation gewinnt das *Salve regina* zwar die Dimension des Gebetes hinzu (vgl. die Überschrift *Ein ander ave*), aber es verliert zugleich seinen Rang als selbständiges Lied, obwohl es als (Teil-)Element innerhalb der Komposition erhalten bleibt.

Auf eine andere, sogar extreme Weise büßt das *Salve regina* in einem siebenstrophigen Glossenlied eines Anonymus seine Selbständigkeit ein, das die ‚Donaueschinger Liederhandschrift' (1480/90) überliefert ([1]Römer/1; BR 10531).[34] Hier werden in der Reihenfolge des lateinischen Gesanges lediglich einzelne Zitate als Strophenincipits[35] ausgewählt, dem sich ausgreifende Ausführungen anschließen. Diesem Gestaltungsprinzip kommt Römers (von Zwetel / von Zwickau) Gesangweise sehr entgegen, da das eher konventionelle Strophenschema (ein Dreireim im Abgesang) die 21 Zeilen des Tons so verteilt, dass dem Aufgesang mit sechs Zeilen ein vierzehnzeiliger Abgesang gegenübersteht.[36] In der Strophe I nutzt der Autor die Strophenteile so, dass im ersten Stollen die *hohe kungin* (I,2) begrüßt und im zweiten Stollen der Sünder aufgefordert wird, in diesen Gruß einzustimmen. Der Abgesang liefert dazu die Begründung: *Sunder, du komst spot oder fru, / si begnodet dich und wil dir nit versagen* (I,7f.).[37] Von hier aus entfaltet sich dann wieder eine strophenübergreifende Liedkomposition. Die Strophen II–III erinnern an die Vorherbestimmung Marias zur Gottesmutter durch die göttliche Weisheit und an die Inkarnation. Diese herausragende Stellung Marias in der Heilsgeschichte bildet das verlässliche Fundament, um in den Strophen IV–VII mit berechtigter Hoffnung auf Erhörung Maria als Fürsprecherin bei ihrem Kind,

34 Karlsruhe, LB, Cod. Donaueschingen 120, S. 227–233.

35 Das Zitat am Liedbeginn (*Salve regina mater miscordie*) zeigt übrigens den jüngeren Zusatz *mater,* den keines der hier behandelten Lieder verwendet, die im fünfzehnten Jahrhundert überliefert werden. Einen Beleg aus dem beginnenden sechzehnten Jahrhundert (ca. 1500–1510) überliefert [1]Römer/1 (s. u.).

36 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 230 f. und Rettelbach, S. 164–168.

37 Mit gereimter Zäsur in den elfsilbigen Langzeilen innerhalb des Abgesangs.

dem Richter über den Sünder, anzuflehen. Trotz der Unterschiede in den Begründungen ähnelt die Argumentationsstruktur dieses Liedes der von [1]Regb/7/8 in der ‚Kolmarer Liederhandschrift'. Bildete dort ein Marienlob die Grundlage für die Bitte um Fürsprache so ist es hier die heilsgeschichtliche Stellung Marias. Dabei löst sich das *Salve regina* mit der Beschränkung auf Zitate einzelner Wendungen sogar weitgehend als Liedeinheit auf, seine dienende Funktion beschränkt sich nurmehr auf die eines Stichwortgebers. Durch diese Reduktion entsteht ein selbständiges Marienlied, das auf Fürbitte zielt und das seine thematische Ausrichtung auch ohne die Zitate aus dem *Salve regina* beibehalten würde.

Denselben Weg scheint auch das fünfstrophige Glossenlied [1]Mönch/5/9 (BR 9812) zu gehen, das Ulrich Mostl in der Regensburger Sammelhandschrift München, BSB, Cgm 5919, fol. 276^{v}–279^{r} (ca. 1500–1510) aufgezeichnet hat. Allerdings bilden die lateinischen Zitate hier keine Stropheninicipits, sondern verteilen sich – in den Strophen I und II sogar nur als Einzelwörter – über das Lied. Anders als [1]Römer/1 wollte der Anonymus jedoch nicht nur einzelne Wendungen wiedergeben, sondern das gesamte *Salve regina* zitieren und übertragen. Da er die Zitate in den Strophen I–IV nur sehr sparsam inserierte, drängen sich die Wendungen in der sechsundzwanzigzeiligen Schlussstrophe, die den Text von *Ad te suspiramus* (V. 4) bis *o dulcis* (V. 11) und dessen Übertragung zu bewältigen hatte. Trotz dieses numerischen Ungleichgewichtes liegt aber insgesamt eine ausgewogene thematische Konzeption vor. Eingangs widmet der Autor sein Lied Maria, um dann ihre Hilfe zu erbitten (I,1–7):

Salve, got grüs dich, junckfraw rain.
ain neus geticht im herczen mein
schenck ich dir, himel kaiserein.
ich pit dich durch die gutte dein:
schleuß auf deiner genaden schrein
und thue mir deiner hilffe schein,
erhor mich zu dir rüeffen,

Ab I,23 wechselt dieses Sprecher-*ich* zur *uns*-Nennung, taucht aber in II,12 und III,1f. nochmals kurz auf. Diesem Schwanken in der Sprecherrolle steht bis zum Liedschluss die unentwegte Bitte um Marias Fürbitte für die *armen sünder wir* (V,2) gegenüber. Damit dieses Flehen zugleich voller Zuversicht und Vertrauen sein kann, wird an wirkmächtige Heilstaten Marias erinnert (etwa I,19f.: *du pist, die Adam halff auß wee, / da er schwam in der helle see*); schon Aristoteles und dem Heiden Paulus wurde Maria bekannt: *zwelff hundert jar, als ich verstandt, / ee das Maria ward gesandt / auf erd in jamers teiche* (II,12–14). Unterstützt wird dieses Pendeln zwischen intensivem Bitten und nachdrücklichem Erinnern an Marias heilbringendes Wirken durch eine artifizielle Strophenstruktur, bei der auf 26

Zeilen lediglich fünf Reimklänge verteilt sind, sodass sich das Flehen und das Vergewissern in einem einzigen Reimband verknüpfen (vgl. den zitierten Stollen I,1–7; Tonschema: 8a 8a 8a 8a $8a_5$ 8a 7b).[38]

Bei einer zusammenfassenden Bewertung gliedert sich das Lied dennoch in zwei Teile: Die Strophen I–IV sind wie [1]Römer/1 ein Marienlied mit eingelagerten Zitaten aus dem *Salve regina*, die Strophe V liefert hingegen eine textnahe Glossierung des *Salve regina*-Textes, die sich noch enger als Hans Sachs ([2]S/29) an die Vorlage hält.

1.3 Paraphrase

Das siebenstrophige Lied [1]Frau/26/3, das die ‚Kolmarer Liederhandschrift' überliefert, trägt zwar in der Überschrift den Titel *Salve regina misericordie*, aber es zielt – wie schon an der Strophenzahl ablesbar – auf keine textnahe Übertragung im Stile Michel Beheims ([1]Beh/49). Vielmehr wechseln hier Grüße und Anrufungen an Maria, die an den einzelnen Wendungen des *Salve regina* entlang formuliert werden. Die iterierenden Apostrophen, die sich an den *der barmunge schrin* (I,2) richten, verdichten sich zuweilen bis zu einer *argumentatio ad personam*, wie im Steg der Strophe IV: *Du bist die muter, wir dyn kint: / wie macht du uns versagen*? (IV,7f.). Für dieses insistierende Sprechen ist Frauenlobs Spiegelweise (Form 1) bestens geeignet.[39] Die konventionelle Strophenstruktur einer Stegstrophe mit drittem Stollen als Abgesang, wobei der elfsilbige Stollenschluss auch argumentative Zäsuren ermöglicht, richtet die Aufmerksamkeit auf den Text dieses Marienliedes und lenkt nicht durch eine artifizielle Formgebung davon ab:

8	8	11	8	7	8	8	11
a	a	b	d	e	d	d_{10}	e
c	c_5	b					

Fasst man die Beobachtungen zu den drei Übertragungstypen zusammen, dann waren nur Michel Beheim ([1]Beh/49) und mit Einschränkungen Hans Sachs in einer seiner beiden Glossenlieder ([2]S/29) an einer textnahen Versifikation interessiert. Vier Glossenlieder verstärken die deprekativen und die laudativen Aspekte des *Salve regina* durch ausgeprägte Texterweiterungen. Dabei liegt der Schwerpunkt bei zwei Übertragungen ([1]Singer/2/2 und [1]Frau/22/4) vornehmlich auf

38 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 189 und Brunner: Formgeschichte, S. 186.
39 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 61f. und Rettelbach, S. 120.

dem Bitten, bei zwei anderen ([1]Barz/1 und [2]S/40) auf dem Loben. Beide Aspekte spielen auch bei drei weiteren Glossenliedern ([1]Regb/7/8, [1]Römer/1, [1]Mönch/5/9) eine Rolle, aber für sie sind je eigene Liedkonzepte kennzeichnend, in die das *Salve regina* so eingefügt ist, dass es teilweise sogar nur zum Stichwortgeber wird. In gewisser Weise gilt das auch für das Marienlied [1]Frau/26/3, in dem die Paraphrase des *Salve regina* dazu dient, die Grüße und die Anrufungen an Maria zu intensivieren. Insgesamt hatten die Sangspruchdichter und Meistersinger also kein Interesse an textnahen Übertragungen der Marienantiphon. Dafür war deren Textumfang zu gering, der nur durch affine Texterweiterungen den formalen Vorgaben der Barbildung angepasst werden konnte. Andererseits griffen die Autoren diese berühmte Marienantiphon als Anregung und Grundlage für Marienlieder auf, in denen sie eigene thematische Konzepte gestalten konnten. Mit solchen Liedern ließ sich meisterliche Kunst beweisen, für textnahe Übertragungen wäre das nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich gewesen. Außerhalb der meisterlichen Kunstpraxis gab es hingegen keine Verwendungsmöglichkeiten – etwa in Form von Gemeindeliedern[40] – für textnahe Übertragungen. Ein vergleichbares Bild ergibt sich bei den Hymnen- und Sequenzübertragungen.

2 Hymnus

Als Sangspruch oder Meisterlied ist die Übertragung eines Hymnus nur bei Hans Sachs belegt. Der Grund für diese Nichtbeachtung der reichen Hymnentradition dürfte darin liegen, dass der Hymnus bis heute im Stundengebet (*Officium divinum*) und nicht in der Messe seinen klassischen liturgischen Ort hat. Beim *Ave maris stella* (BR 6860) ist das die Vesper zu Marienfesten. Für Sachs dient dieser siebenstrophige Hymnus als Grundlage eines gleichfalls siebenstrophigen Marienpreises ([2]S/44; BR 8316) in Form eines Glossenliedes, in dem der lateinische Text nicht nur vollständig zitiert, sondern mit Marientiteln und Präfigurationen aufgefüllt wird. Das konventionelle Strophenschema, Ehrenbotes / Reinmars von Zweter Frau-Ehren-Ton, in seiner jüngeren, sechzehnzeiligen Form[41] kommt diesem Verfahren sehr entgegen. Dem Gleichlauf der Strophenform mit fünfzeiligen Stollen und sechszeiligem Abgesang entspricht die regelmäßige Verteilung der vierversigen Hymnenstrophe auf die Eingangszeilen der Stollen und auf die

40 Vgl. Janota: Studien, passim (Register).
41 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 227 (Form 3), Rettelbach, S. 87–89 und Brunner, S. 49f.

erste und dritte Zeile des Abgesangs.[42] Das Zusammenspiel von lateinischem Zitat, deutschem Interpretament und Texterweiterungen zeigt etwa der Abgesang von Strophe II (II,11–16):[43]

> Funda nos in pace, dw uns beschyrmen
> in stettem frid vor den helischen wyrmen.
> mutans nomen Eve, hastw gar schone
> verwandelt den nomen Eva
> in das ave, o Maria,
> des dregstw wol von zwelff steren ein krone.

Auf diese Weise wird der deprekative Grundton des Hymnus nicht verdrängt, sondern durch laudative Zusätze überhöht, um auf diese Weise den Rang Marias als Fürsprecherin herauszustellen und um sich so ihrer Hilfe zu versichern: *seit das dw pist alleine / virsprecherin der armen sünder schar* (III,4f.). Das ist ein Muster, das sich bereits bei denjenigen *Salve regina*-Glossenliedern beobachten ließ, die trotz der zugrundeliegenden Antiphon zu selbständigen Marienliedern ausgeformt sind. Übereinstimmend mit den Glossenliedern über das *Salve regina* zeigt sich aber auch hier, dass die Kürze der Hymnenstrophe der Grund für die Erweiterungen bei der Umformung des Hymnus in ein Meisterlied war: Den vier Versen à sechs Silben und zwei Reimklängen der Hymnenstrophe stehen im Meisterlied je Strophe 16 Zeilen mit insgesamt 140 Silben und acht Reimklängen gegenüber. Vergleichbare Befunde ergeben sich bei der Durchsicht der Sequenzübertragungen.

3 Sequenzen

Anders als die bislang genannten Lieder, die Ausdruck der spätmittelalterlichen Marienverehrung sind, findet sich bei den Sangspruchdichtern und Meistersingern keine Übertragung einer Mariensequenz, etwa des bekannten *Ave praeclara maris stella* (BR 6261). Das fällt deswegen besonders auf, weil der klassische liturgische Ort der Sequenz in der Messe war (und nicht wie der Hymnus im Stundengebet). Und auch sonst stehen die insgesamt vier Sequenzübertragungen den zehn Liedern zur Antiphon *Salve regina* deutlich nach. Es liegen lediglich

42 Vgl. Becker, Schmeer, S. 337. Dort auch zur Abweichung von diesem Verteilungsmuster in Strophe IV. Sie scheinen mir durch die geforderte Silbenzahl und durch das Reimband bedingt zu sein. Diese formalen Vorgaben bleiben bei den weitreichenden inhaltlichen Erwägungen der Autorinnen unberücksichtigt.

43 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 21^{v}–23^{r}.

je zwei Übertragungen der Trinitätssequenz *Benedicta semper sancta* (BR 7146) vor, für die das ‚Berliner Repertorium' neun andere Übertragungen nennt, und die Anrufung des Heiligen Geistes *Veni sancte spiritus* (BR 6869) mit 41 weiteren im ‚Berliner Repertorium' nachgewiesenen Bearbeitungen. Da *Benedicta semper sancta* von einem Autor zweimal bearbeitet wurde, verengt sich der Bestand an Sequenzübertragungen auf nur drei Verfasser.

In seiner siebenstrophigen Paraphrase der Trinitätssequenz *Benedicta semper sancta* ([1]Nun/8) informiert Lienhard Nunnenbeck über die Gattung des lateinischen Gesangs und über dessen Ort im liturgischen Kalender[44] (VII,20–24):[45]

das ist der seqenz schon,
den singet mon,
wu mon ist da begon
das loblich fest gar lobeson
der ewigen drieinigkeit.

Das Meisterlied steht im Zusammenhang mit den Trinitätsspekulationen der frühen Nürnberger Meistersinger.[46] Dazu zitiert Nunnenbeck immer wieder Teile der Sequenz in einer textnahen Übertragung und fügt dann Erläuterungen zu den drei göttlichen Personen in ihrer Einheit an, die letztlich unbegreiflich bleibt.[47] Zur Bestätigung der Glaubenswahrheit wird die *quicumque*-Formel des Athanasianums zitiert (V,23–27):

von dem [*i. e. deus*] Athanasy alsus
gemachet hat ein schonen psalm:[48]
„Quicunque esse vult salvus",
in welchem man auch vind al frist,
der dreyer wessen gar clerlich.

Nunnenbecks poetischem Verfahren kam Marners Ton (Form 3) entgegen, der 27 Zeilen umfasst und hauptsächlich achtsilbige Zeilen verwendet.[49] Mit nur sieben Reimklängen, einem Tiradenreim und vier Waisen ist der Ton anspruchsvoll,

44 Trinitatis, Sonntag nach Pfingsten.
45 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 54v–56v.
46 Vgl. Janota: *Fides et ratio*.
47 Vgl. dazu und zu [1]Nun/22 (s. u.) die Nachweise bei Klesatschke: Nunnenbeck, S. 389f. Im Abdruck der Sequenz stimmt allerdings die Zuordnung der Doppelversikel nicht; vgl. dazu AH 7, S. 108 (Nr. 95) und Cantus-ID ah53081.
48 *psalm* hier wohl in der Bedeutung von ‚geistlichem Gesang'. Vielleicht sollte das Athanasianum auch die Dignität eines biblischen Gesangs zugwiesen werden. Immerhin hätte Nunnenbeck auch *sang* verwenden können, da an dieser Stelle des Reimbandes kein Reimzwang bestand (Waise).
49 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 129 (Form 3) und Rettelbach, S. 92–94.

aber nicht zu artifiziell gebaut.[50] Dieser formale Rahmen schuf den Raum für weiterführende Kommentare. Strukturell vergleichbar ist Nunnenbecks zweite, fünfstrophige Paraphrase der Sequenz ([1]Nun/22), für die er Regenbogens Langen Ton gewählt hat, der mit seinen 23 Zeilen zu zehn bis elf Silben gleichfalls füllig gebaut ist.[51]

Beide Sequenzparaphrasen bestätigen das Bild, das sich bereits bei den *Salve regina*-Übertragungen mit inhaltlichen Erweiterungen abzeichnete: Die deutschsprachigen Fassungen und Zitate des zugrundeliegenden lateinischen Gesangs lieferten willkommene Anknüpfungspunkte zur Gestaltung je selbständiger Lieder. Zwar schlossen die textlichen Anleihen auch die Aura des liturgischen Gesangs ein, die den eigenen Ausführungen zusätzliches Gewicht verliehen, und sie belegten zudem die Fähigkeit des Autors, über die vorgelegten Themen kompetent zu sprechen, aber davon bleibt unberührt, dass die Lieder auch ohne diese Anleihen die Anlage zur Selbständigkeit besaßen. Ganz offenkundig ist das bei den zwei letzten Beispielen.

Das fünfstrophige Lied *Kum, / heilliger geist, sent dein gleste* ([1]Zorn/4/25) eines Anonymus beginnt in der Strophe I mit einer freien Paraphrase der Sequenz *Veni sancte spiritus*.[52] Deren Anrufungen und Bitten an den Heiligen Geist liefern das Muster für die Folgestrophen, die sie in der dreiundzwanzigzeiligen Zugweise Fritz Zorns[53] litaneiartig und teils anaphorisch fortsetzen. In dieser Kombination reduziert sich die einleitende Sequenzübertragung auf zwei Funktionen: auf die Anrufung des Adressaten mit einem Text, der über die lateinische Vorlage an deren liturgischer Dignität partizipiert, und auf ein Strukturmuster für die Bitten der nachfolgenden Strophen, das ebenfalls die Aura seiner liturgischen Provenienz über dem Lied aufleuchten lässt.

Diese dienende Funktion der liturgischen Vorlage belegt auch ein fünfstrophiges Gedicht, das in der Korpusüberlieferung dem Mönch von Salzburg zugeschrieben wird ([1]Mönch/5/2).[54] Allerdings herrscht über die einleitende Anrede *Kum, senfter trost, heiliger gaist, / seind du der armen vater haist* (I,1f.) Unsicherheit. Das RSM sieht darin einen „Anklang an die Sequenz *Veni, sancte spiritus*“ (4, S. 361), was kaum zutrifft, da deren erster Versikel lautet: *Veni, sancte spiritus, / et emitte caelitus / lucis tuae radium*. Stefan Rosmer dagegen meint, die Anrede „ist sicher an die Pfingstsequenz *Veni, sancte spiritus* und / oder den Pfingsthymnus *Veni,*

50 Bekanntlich gehört er zu den beliebtesten Tönen der Meistersinger; vgl. Brunner, S. 60.
51 Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 221, Rettelbach, S. 157 und Brunner, S. 142.
52 Berlin, SBB, mgq 414, fol. 280r–281r.
53 Sie ist eine Variante zu Regenbogens Langem Ton (vgl. Anm. 51), die lediglich am Stollenanfang einen Anreim einfügt. Zum Tonschema vgl. RSM 2,1, S. 325.
54 Wien, ÖNB, Cod. 2856, fol. 182r–183r.

creator spiritus angelehnt".[55] Doch passt auch der Beginn des Pfingsthymnus nicht zum Liedeingang: *Veni, creator spiritus, / mentes tuorum visita*. Dagegen zeigt der Beginn der Pfingstantiphon *Veni, spiritus alme, orphanorum paraclite, veni* (Cantus-ID 205122) eine verblüffende, bislang nicht erkannte Ähnlichkeit mit den beiden einleitenden Zeilen des deutschen Liedes.[56] Die nachfolgende Bitte (*et doce filios ecclesiae trinum et unum deum adorare in spiritu et veritate. Alleluia.*) wird allerdings vom Liedtext nicht weitergeführt. Sollte die ins Spiel gebrachte Identifizierung zutreffen, dann zeigten sich auch hier die zu [1]Zorn/4/25 genannten Funktionen, aber der lateinische Bezugstext reduzierte sich bei diesem Lied im sechsundzwanzigzeiligen Langen Ton des Mönchs[57] auf ein zweizeiliges Zitat in deutschsprachiger Übertragung als einleitende Anrufung.[58]

Die Bilanz dieses Überblicks weist nur eine einzige textnahe Übertragung eines liturgischen Gesanges aus: die Wiedergabe des *Salve regina* durch Michel Beheim ([1]Beh/49). Diese Transformation der elfzeiligen Antiphon in ein dreistrophiges Lied mit einem Strophenumfang von zehn Zeilen gelingt deswegen, weil der Autor dafür seine Kurze Weise verwendet hat, den „kürzeste[n] bekannte[n] Spruchton überhaupt".[59] Damit kommt die bereits mehrfach angesprochene Kürze der lateinischen Gesänge als Argument für die Reserviertheit der Sangspruchdichter und Meistersinger gegenüber der Verwendung dieser überreichen Überlieferung als Vorlagen eigener Lieder in den Blick. Wenn man sich dabei nicht auf möglichst kurze Töne beschränken wollte, verhinderte der geringe Umfang der lateinischen Gesänge bei einer textnahen Übertragung eine Barbildung. Ein Blick in das ‚Berliner Repertorium' zeigt, dass hier tatsächlich ein Problem vorliegen konnte. Beim Buchstaben „A", der bei der Einsicht mit 46 Initien die meisten Einträge verbuchte, haben lediglich die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* mit zwei Einzel- und sieben Doppelversikeln und der eucharistische Hymnus *Ave vivens hostia* (BR 6658) mit 15 Strophen à acht Versen einen größeren Umfang.

55 Rosmer, S. 260; zum Text des Liedes vgl. S. 260–262.
56 Diese Antiphon ist in der Cantus-Datenbank bislang zwar nur in einer Sammlung mit liturgischen Gesängen (1225–1250) der Kathedrale von Worcester (England) belegt, aber vorderhand ist nicht auszuschließen, dass die Antiphon im vierzehnten Jahrhundert nicht auch in Süddeutschland bekannt war.
57 Der artifizielle Ton hat einen sechsfachen Tiradenreim in dem mit einem Schweifreim verbundenen Stollen und im Abgesang einen neunfachen Tiradenreim, der durch einen weiteren Reim in metrische Zeilenquartette untergliedert wird. Vgl. Zum Tonschema RSM 2,1, S. 189 und Brunner, S. 186.
58 Der Beleg wäre innerhalb der vorliegenden Systematik einerseits zu den Antiphonen zu stellen, andererseits wegen der Kürze des Textausschnitts zu den Zitaten.
59 Brunner, S. 201.

Dennoch ist weder die Mariensequenz (35 Übertragungen[60]) noch der Hymnus (acht Übertragungen[61]) zur Grundlage eines Sangspruchs oder Meisterliedes geworden. Der Aspekt des Textumfangs liefert demnach keine generelle Begründung für die Distanz der Sangspruchdichter und Meistersinger gegenüber liturgischen Gesängen als Textvorlagen eigener Lieder.

Auch zwei weitere Überlegungen belegen die mangelnde Stichhaltigkeit des quantitativen Arguments. Zum einen zeigt das Glossenlied, dass sich der geringe Textumfang der Vorlage kompensieren ließ, indem man ihn mit der Übernahme des (segmentierten) lateinischen Textes zumindest verdoppelte. Auf diese Weise war es möglich (wie Hans Sachs bewies), mit geringen thematischen und formal bedingten Textergänzungen sogar eine halbwegs textnahe Übertragung zu fertigen: Seine Silberweise, in der Hans Sachs sein dreistrophiges Glossenlied (^{2}S/29) verfasste, hat einen Strophenumfang von 18 Zeilen (acht Reimklänge) und 125 Silben. Im Vergleich dazu: Michel Beheim stand für seine gleichfalls dreistrophige, aber rein deutschsprachige Übertragung (^{1}Beh/49) in der Kurzen Weise ein Strophenumfang von zehn Zeilen (vier Reimklänge) und nur 44 Silben zur Verfügung. Dennoch blieb das Verfahren weitestgehend ungenutzt, den Textumfang durch Inkorporation des lateinischen Gesangs in die Übertragung sogar mehr als zu verdoppeln.

Aber auch die andere Möglichkeit der Umfangserweiterung blieb bis auf Einzelfälle ungenutzt: die Ausweitung der lateinischen Vorlage durch eigene Zusätze, denen mit der Wahl der Strophenzahl und ausladender Töne nur durch den Autor eine Grenze gesetzt wurde. Diesem nicht auf Textnähe beschränktem Konzept kam die Kürze der Vorlage nur gelegen, weil diese lediglich der Ausgangspunkt für die selbständige Entfaltung des im lateinischen Gesang vorgegebenen Themas war. Innerhalb des vorliegenden Korpus haben die Autoren diese Möglichkeit am häufigsten und in mehreren Varianten genutzt, die vom Glossenlied mit deprekativen, laudativen und anderen Erweiterungen über die Verwendung von Zitaten aus der Vorlage bis zur Paraphrase reichen. Die Schwerpunktbildung gerade bei dieser Gestaltungsmöglichkeit verwundert nicht, weil sie dem üblichen Verfahren der Sangspruchdichter und Meistersinger entspricht, Versifikationen von Vorlagen in der Regel mit gelehrten Zusätzen anzureichern, mit denen die Autoren ihre Kompetenz über das formale Können hinaus auch auf

60 Davon vier Übertragungen mit Nachbildung der Sequenzform: ‚Mariensequenz aus Seckau' (BR 7848), ‚Mariensequenz aus Muri' (BR 6249), Mönch von Salzburg (BR 6495), Sebastian Brant (BR 6555) und ein Lied in Reimpaarversen Heinrich Laufenbergs (BR 8274).

61 Davon fünf Übertragungen in Strophenform: Mönch von Salzburg (BR 8944), Ludwig Moser (BR 13613) und drei Anonyma aus dem fünfzehnten Jahrhundert (BR 8954, 8956, 8960) sowie ein Lied in Reimpaarversen (fünfzehntes Jahrhundert) eines Anonymus (BR 8952).

der thematischen Ebene unter Beweis zu stellen vermochten. Umso mehr fällt auf, dass dafür das überreiche Angebot an Antiphonen, Hymnen und Sequenzen ungenutzt blieb, obwohl man bei häufig bearbeiteten Themenbereichen wie die der Marienfrömmigkeit oder der theologischen Spekulationen gerade hier auf ein überaus ergiebiges Reservoir hätte zugreifen können. Wenn dieses Angebot – von den wenigen hier präsentierten Ausnahmen abgesehen – dennoch ausgeschlagen wurde, dann muss der Grund anderswo als beim quantitativen Aspekt gesucht werden.

Eine naheliegende Erklärung scheint die lateinische Sprache der liturgischen Gesänge zu sein, die den Zugang zu diesen Quellen erschwerte oder gar versperrte. Bei genauerem Hinsehen scheidet aber diese Begründung ebenfalls aus, denn einer der zahlreichen Kleriker, die im Mittelalter zum alltäglichen Erscheinungsbild gehörten, hätte auf Anfrage eine Übersetzung der sprachlich nicht selten anspruchsvollen Texte anfertigen können. Außerdem belegen die zahlreichen Prosaübertragungen von Antiphonen, Hymnen und Sequenzen, dass es im Spätmittelalter an den Höfen und in den Städten auch allgemeinere Zugriffsmöglichkeiten auf solche Übersetzungen gab. Schließlich musste ein Autor vor der Versifikation eines dieser lateinischen Gesänge, die überwiegend zur Liturgie allgemein zugänglicher Gottesdienste gehörten, zumindest Vorkenntnisse über dessen Thema haben, um sich für eine Übertragung entscheiden zu können.

Ebenfalls kein stichhaltiges Argument liefert der Verweis auf die Melodien der lateinischen Gesänge, zu denen bei einer Textübertragung die Töne der Sangsprüche und Meisterlieder unweigerlich in Konkurrenz standen. Sicher ist der Hinweis richtig, dass die Melodien bei den Antiphonen, Hymnen und Sequenzen – anders als die Lektionstöne der liturgischen Lesungen (Lectio, Evangelium)[62] – zum charakteristischen Bestandteil dieser Gesänge gehörten (selbst wenn die Melodien in den Bistümern und Ordensgemeinschaften variierten), aber das hinderte Sangspruchdichter und frühe Meistersinger nicht, etwa das *Salve regina* insgesamt in zehn unterschiedlichen Tönen zu übertragen.

Dennoch führt die Verwendung der Melodien und Töne zu einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal, das zur Klärung der vorliegenden Fragestellung beiträgt. Bei den Antiphonen, Hymnen und Sequenzen ist die Melodie in der Regel fest an den jeweiligen liturgischen und gottesdienstlichen Gesang gebunden, während den Tönen der Sangsprüche und Meisterlieder eine solche Bindung fremd war. Sie konnten daher für geistliche wie für weltliche Themen, für den Preis der

62 Vgl. dazu die Hinweise und weiterführende Literaturangaben bei Palmer: Vortragsweise.

Trinität ebenso wie für ein Schwanklied verwendet werden.[63] Diese Beliebigkeit bei der Verwendung der Töne war ein offenkundiges Defizit gegenüber der weitgehend festen Zuordnung der Melodien bei den liturgischen und gottesdienstlichen Gesängen, die sich für Kenner im Prinzip auch ohne Textmarke und selbst bei einer Kontrafaktur identifizieren ließ. Dazu kam noch die liturgisch-gottesdienstliche Aura der lateinischen Gesänge, mit denen selbst die Töne der Zwölf alten Meister (und die ihnen zugeschriebenen) nicht zu konkurrieren vermochten. In der Konkurrenz, die sich hier abzeichnet, mussten sich die Sangspruchdichter und Meistersinger trotz aller formaler Brillanz und poetischer Meisterschaft immer mit einem nachrangigen Platz begnügen. Dieser ständig drohenden Zurücksetzung konnte man nur umgehen, wenn die Sangspruchdichter und Meistersinger die Übertragungen von Antiphonen, Hymnen und Sequenzen aus ihrem Repertoire ausschlossen[64] – was dann auch faktisch geschehen ist. Gegen diese Erklärung sprechen auch die zehn *Salve regina*-Bearbeitungen nicht, weil sich diese beliebte Marienantiphon über den kirchlichen Raum hinaus – wie die zahlreichen Prosaübertragungen zeigen (s. o.) – einen festen Platz in der Marienfrömmigkeit erobern konnte.

Eine Stütze findet die vorgelegte Erklärung in den liedhaften Versifikationen der Evangelienlesungen (Perikopen). Obwohl hier die Bindung zwischen Melodie und Text nicht so eng war wie bei den Antiphonen, Hymnen und Sequenzen, weil ein Lektionston für mehrere Texte verwendet werden konnte, gab es – von Michel Beheim abgesehen – vor der Reformation bei den Sangspruchdichtern und frühen Meistersingern praktisch keine textnahen, von Autortexten weitgehend freien Versifikationen der liturgischen Evangelienlesungen. Das lag nicht an der Inkompetenz der Autoren, sondern an ihrer offensichtlich auch vom Publikum geteilten Distanz gegenüber bloßen Versifikationen, die sie daher durchwegs

63 Zur Verdeutlichung seien die 20 Sangsprüche Michel Beheims genannt, die zum Grundbestand seiner Zugweise (vor 1453) gehören. Die 14 Lieder mit geistlicher Thematik ([1]Beh/1–14, 28) setzen mit einer Weihe des Tons an den Heiligen Geist ([1]Beh/1) ein und fahren mit elf Liedern ([1]Beh/2–12) fort, die einen heilsgeschichtlichen Bogen von Gottes Sein vor der Schöpfung ([1]Beh/2) und einer Auslegung der Schöpfungsgeschichte ([1]Beh/3) über die Kreuzesholzlegende ([1]Beh/10) bis zum Stammbaum Jesu ([1]Beh/11) und dessen legendarisch angereicherten Geburtsgeschichte ([1]Beh/12) reicht. Danach folgen zwei Lieder über die Eucharistie ([1]Beh/13–14) und als Abschluss dieser Reihe geistlicher Lieder ein *Bispel*, das mahnt, über dem irdischen nicht das ewige Leben zu vergessen ([1]Beh/28). Die sechs weltlichen Lieder ([1]Beh/22–27) beginnen mit einem Horoskop für Albrecht IV. von Bayern ([1]Beh/22) und enden mit einer Fürstenlehre ([1]Beh/26) sowie einem grobianischen Lob der Geliebten ([1]Beh/27). Im Zentrum stehen das Ansehen der Kunst und des Künstlers am Hof ([1]Beh/23–25).

64 Das Problem erledigte sich mit der Reformation. Daher finden sich danach keine Übertragungen der genannten liturgisch-gottesdienstlichen Gesänge. Die Bearbeitungen von Hans Sachs datieren alle aus seiner vorreformatorischen Schaffenszeit.

mit erläuternden und deutenden Zusätzen verknüpften.[65] Dennoch beschränkt sich diese Art der Versifikationen auf die bescheidene Zahl von 22 vorreformatorischen Belegen. Auf anderer Weise zeigt sich diese Reserviertheit gegenüber der Übertragung liturgischer Lesungen auch bei Michel Beheim, der den größten Teil seiner 68 Perikopenlieder in seiner frühen Schaffenszeit als Weber dichtete, der aber mit dem Versuch scheiterte, als Berufssänger seine textnahen und fast kommentarlosen Perikopenlieder an den Höfen zu etablieren.[66] Hinter dieser ablehnenden Haltung stand – wie die zahllosen Prosaübersetzungen in anderen Verwendungszusammenhängen zeigen – keine Scheu vor der Übertragung liturgischer Texte, sondern wie bei den Melodien wiederum ein Ausweichen vor einer Konkurrenz (hier: der Perikopenübersetzung vor der Predigt), bei der man stets auf den zweiten Platz verwiesen wurde.

Aus diesem Blickwinkel gesehen, erscheint daher folgende Erklärung wohl am plausibelsten: Die poetische Übertragung liturgischer Texte wurden von den Sangspruchdichtern und frühen Meistersingern nicht deswegen von ihrem Repertoire ferngehalten, weil sie die Grenzüberschreitung in den sakralen Raum scheuten, sondern weil sie eine Beeinträchtigung ihres Selbstbewusstseins durch eine unweigerlich drohenden Konkurrenzsituation fürchteten, bei der sie nur den Kürzeren ziehen konnten. Außerhalb der sakralen Aura, von der liturgische Texte umgeben waren, nahmen die Autoren eine solche Konkurrenz dagegen selbstbewusst und mit Hingabe auf, um etwa bei theologischen Fragen oder pastoralen Themen unter Beweis zu stellen, dass man in diesen zentralen Fragen des religiösen Lebens hinter der Kompetenz der Theologen und Kleriker nicht zurückstehen musste. Auf der Wortebene konnte man selbstbewusst argumentieren, auf der Ebene liturgischer Melodien hingegen nur zum eigenen Nachteil konkurrieren. Daher blieben Antiphonen, Hymnen und Sequenzen im Sangspruch und vorreformatorischen Meisterlied, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, ausgegrenzt.

Literaturverzeichnis

Becker, Anja, Julia Schmeer: *Ave maris stella*. Hans Sachs und Maria im Spannungsfeld von Tradition, Innovation und Reformation. Mit einer Vorüberlegung zum Analysieren vormoderner Übersetzungen. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 323–344.

65 Vgl. dazu Janota: Bibelversifikationen und Janota: Kanonische Texte.
66 Vgl. dazu Janota: Perikopenlieder.

Brunner, Horst: Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 34).
Cramer, Thomas: Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Bd. 4. München 1985.
Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700–1050/60). 2. Aufl. Tübingen 1995 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit I/1).
Janota, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
Janota, Johannes: *Fides et ratio.* Die Trinitätsspekulationen in den Meisterliedern des Hans Folz. In: Reflexion und Inszenierung von Rationalität in der mittelalterlichen Literatur. In Verbindung mit Wolfgang Haubrichs und Eckart Conrad Lutz. Hg. von Klaus Ridder. Berlin 2008 (Wolfram-Studium XX), S. 351–386.
Janota, Johannes: Kanonische Texte in poetischer Form. Zur Versifikation von Evangelienabschnitten im Berliner Hans Sachs-Autograph. In: Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Andreas Kraß und Matthias Standke. Berlin, Boston 2020 (Liturgie und Volkssprache 5), S. 161–178.
Janota, Johannes: Die Bibelversifikationen in der Kolmarer Liederhandschrift. In: Die Kolmarer Liederhandschrift und ihr Umfeld. Forschungsimpulse. Hg. von Judith Lange, Eva Rothenberger und Martin Schubert. Berlin u. a. 2021 (Kultur, Wissenschaft, Literatur 38), S. 313–337.
Janota, Johannes: Die Perikopenlieder Michel Beheims. Bibelversifikationen im vorreformatorischen Sangspruch. Berlin 2021.
Klesatschke, Eva: Lienhard Nunnenbeck. Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen. Göppingen 1984 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 363).
Klöckener, Martin: Die Bulle „Quo primum“ Papst Pius’ V. vom 14. Juli 1570. Zur Promulgation des nachtridentinischen Missale Romanum. Liturgische Quellentexte lateinisch-deutsch 2. In: Archiv für Liturgiewissenschaft 48 (2006), S. 41–51.
Palmer, Nigel F.: Zur Vortragsweise der Wien-Münchener Evangelienübersetzung. In: ZfdA 111 (1985), S. 95–118.
Rettelbach, Johannes: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit 14).
Rosmer, Stefan: Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Die geistlichen Lieder in stolligen Strophen und das einstimmige gottesdienstliche Lied im späten Mittelalter. Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 44).
Wachinger, Burghart: Art. ‚Laufenberg, Heinrich‘. In: VL^2 5 (1985), S. 614–625.
Wachinger, Burghart: Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs. In: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Hg. von dems. Berlin, New York 2011, S. 329–361 [zuerst in: Medium Aevum Deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Fs. für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag. Hg. von Dietrich Huschenbett u. a. Tübingen 1979, S. 349–385].
Wachinger, Burghart: Gattungsprobleme beim geistlichen Lied des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Hg. von dems. Berlin, New York 2011, S. 311–327 [zuerst in: Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Fs. für Johannes Janota. Hg. von Horst Brunner und Werner Williams-Krapp. Tübingen 2003, S. 93–108.

Wegener, Lydia, Franziska Lallinger, Arrate Cano Martín-Lara: Transformation und Destruktion. Formen der volkssprachlichen Aneignung des *Salve regina* im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. In: Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven. Hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener. Berlin, Boston 2017 (Liturgie und Volkssprache 1), S. 395–450.

Caroline Emmelius

Gaude Syon

Zur Vita und zu den deutschsprachigen Paraliturgica im Elisabeth-Libellus der Freiburger Klarissen (1481)

1 Der Elisabeth-Libellus im Kontext franziskanischer Heiligenlibelli aus Freiburg und Straßburg

Das Deutsche Buch- und Schriftmuseum in Leipzig ist seit einigen Jahren im Besitz einer Handschrift, die zu drei in Freiburg und Straßburg in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen franziskanischen Heiligen-Libelli gehört.[1] Alle drei Handschriften wurden von der Klarisse Sibilla von Bondorf illustriert und sind in Bezug auf Konzeption, Anlage und Ausstattung eng verwandt.

Die älteste der drei Handschriften wird heute in der British Library in London unter der Signatur MS Add. 15710 aufbewahrt.[2] Sie ist für die Freiburger Klarissen angefertigt worden und enthält eine anonyme deutsche Übersetzung der von Bonaventura verfassten *Legenda maior* des Franziskus von Assisi, die man mittlerweile dem Franziskaner Konrad von Bondorf zuordnet.[3] In einer prologartigen Notiz im Buchdeckel der Handschrift nennt sich Konrad – allerdings nicht

1 Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Klemmsammlung I,104. Zum Konzept des Heiligenlibellus als eines schon seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besonders bei den Klarissen populären Buchtyps, der verschiedene Textsorten wie Vita, Gebete, Lieder und Predigten um die Figur eines oder einer besonders verehrten Heiligen gruppiert, vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 202; Williams-Krapp: Die Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 365–381, hier S. 365; der Begriff bereits bei Williams-Krapp: Die deutschen und niederländischen Legendare, S. 26. Zu den Heiligenlibelli der Nürnberger Klarissen zählen etwa Bamberg, UB, Msc. hist. 146, 147 und 159, vgl. Handschriftencensus Nr. 7360–7362. Im fünfzehnten Jahrhundert sind Heiligenlibelli auch im südwestdeutschen Raum, wiederum besonders in observanten Frauenklöstern, nachzuweisen, vgl. Winston-Allen: Women as scribes and illustrators, S. 195–199; zu den älteren dominikanischen Johannes-Libelli Schiewer, bes. S. 30–40; Redzich, S. 560–579 sowie Conzelmann, bes. S. 309–324.

2 Vgl. Bodemann: Franziskus von Assisi; sowie Handschriftencensus Nr. 14238; Fragmente einer Abschrift des Franziskuslebens mit eigener Bildausstattung in München, Graphische Sammlung, Inv. 39837–45; vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 200.

3 Vgl. Ruh: Konrad von Bondorf.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-011

als Übersetzer der Vita – und gibt zu Protokoll, dass Sibilla von Bondorf, eine vermutlich leibliche Verwandte, das Buch geschrieben und im Jahre 1478 unter der Äbtissin Susanna von Falkenstein vollendet habe.[4] Er verschweigt hier, dass Sibilla auch die 58 ganzseitigen Miniaturen angefertigt hat, die das Franziskusleben illustrieren und Sibillas Ruhm als Buchmalerin begründen.[5] Die Handschrift enthält neben dem illustrierten Franziskusleben eine Sammlung von Franziskusmirakeln in deutscher Übersetzung sowie eine Übersetzung der Franziskussequenz *Exsulta Sion filia*.[6]

Die Leipziger Handschrift (Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I,104 [L])[7] wurde nur wenige Jahre später ebenfalls im Klarissenkloster Freiburg hergestellt: Gewidmet ist sie der Hl. Elisabeth von Thüringen, die auf Grund ihrer karitativen Tätigkeit bei Franziskanern und Klarissen besonders verehrt wird. Die Handschrift enthält eine anonyme oberdeutsche Übersetzung der *Vita Elyzabeth* des Erfurter Dominikaners Dietrich von Apolda,[8] deutschsprachige Sequenz- und Antiphonübersetzungen, ein umfangreiches Meditationsgebet sowie ein der Heiligen zugeschriebenes *Ave Maria* und weitere Texte zum verwandtschaftlichen Umfeld der Heiligen. Schreiberin aller Texte der Handschrift ist die Freiburger Klarisse Elisabeth Vogt, die das Buch nach Ausweis des Kolophons am 24. März 1481 vollendet hat.[9] Auch die Vita dieser Handschrift ist von Sibilla von Bondorff

4 London, British Libr., MS Add. 15710, fol. 1^{v}; hierzu Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 198f.

5 Vgl. noch ohne die Nennung Sibillas von Heusinger, S. 152–160; Ruh: Sibilla von Bondorf; Bodemann: Sibylla von Bondorf; sowie v. a. Winston-Allen: *Es [ist] nit wol zu gelobind*; Winston-Allen: Gender and Genre, S. 223–237; Winston-Allen: Nonnenmalerei; zu den Illustrationen des Franziskuslebens vgl. Steingräber; Trînca.

6 Vgl. AH 8, S. 130f., Nr. 166; Cantus-ID ah08166.

7 Vgl. zur Handschrift Handschriftencensus Nr. 12884; Eisermann/Mackert: Sammelhandschrift mit deutschen Elisabeth-Texten; Bodemann: Elisabeth von Thüringen mit ausgewählten Abbildungen; sowie die (erst kürzlich publizierte) ausführliche Beschreibung von Falk Eisermann und Christoph Mackert für die Deutsche Nationalbibliothek von 2006. Für die Möglichkeit, die Beschreibung vorab lesen und nutzen zu dürfen, danke ich den Autoren sehr herzlich. Zur bemerkenswerten Geschichte der Handschrift ebd., sowie Lomnitzer: Zu deutschen und niederländischen Übersetzungen, S. 60f.; Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 7f.

8 Vgl. Lomnitzer: Dietrich von Apolda, Sp. 107 (B.3.h); erste Untersuchungen zu dieser obd. Fassung bei Eisermann/Mackert: Sammelhandschrift mit deutschen Elisabeth-Texten; nur bedingt hilfreiche Hinweise auf die Texttradition der Elisabeth-Vita bei Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 123–125.

9 Vgl. den Schreiberinnennachtrag in L, fol. 277^{v}. Die Literaturgeschichte kennt Elisabeth Vogt als Schreiberin von Leben und Offenbarungen der Klarisse Magdalena Beutlerin (gest. 1458), deren Mutter, die Religiose Margaretha von Kenzingen, aktive Elisabeth-Nachfolge betrieben hat, indem sie eine Zeit lang im Marburger Elisabethhospital tätig war. Möglicherweise hat die ausführliche Beschäftigung mit den Texten des Elisabeth-Libellus für die Schreiberin Elisabeth

illustriert worden. Sie enthält einen Zyklus von 14 ganzseitigen Deckfarbenminiaturen, die auf eingebundene Pergamentblätter gemalt sind.[10] Charakteristisch für Sibillas Stil ist die Anordnung der Figuren in einer Ebene vor gemustertem grünen und ziegelroten Hintergrund. Ein Markenzeichen sind die kindlich-runden Gesichter ihrer Figuren, die sich durch kleine Punktaugen, rote Wangen und Kussmündchen (mit geschürzten Lippen) auszeichnen. Diese ‚lieblich-heitere' Zeichnung der Figuren erzeugt einerseits eine affektive Nähe zur Heiligen, steht andererseits aber in Spannung zur konfliktgeladenen Geschichte Elisabeths, die in den Bildern ebenfalls zur Darstellung gebracht ist.[11]

Der dritte Libellus führt schließlich in das Klarissenkloster von Straßburg, er wird dort aber von ehemals Freiburger Schwestern angefertigt. Das heute unter der Signatur Karlsruhe, BLB, Cod. Thennenbach 4 aufbewahrte Klarenbuch ergänzt die deutsche Clara-Vita um ein reichhaltiges deutschsprachiges Programm von Briefen, Segen, einer Clara-Predigt, Hymnen-, Sequenz- und Antiphonübersetzungen sowie Gebeten.[12] Datiert wird es auf die Jahre um oder nach 1490. Schreiberin ist in diesem Fall die Äbtissin des Klarenklosters, Magdalena Steimer, eine ehemals Freiburger Klarisse, die um 1483 nach Straßburg abgeordnet wird.[13] Ab 1485 ist auch Sibilla von Bondorf in Straßburg greifbar, sie illustriert hier mit der Vita des Klarenbuchs ihr drittes Heiligenleben.[14]

Ulrike Bodemann hat die analoge Konzeption, Anlage und Ausstattung der drei Handschriften hervorgehoben[15] und argumentiert, dass die Bücher

Vogt also auch einen persönlich-biographischen Hintergrund. Vgl. zu Magdalena Dinzelbacher/Ruh; Roest, S. 333f. sowie Backes, hier S. 258f. zu Elisabeth Vogt; die Vita der Margaretha von Kenzingen in der Fassung Johannes Meyers bei Denifle. Zur Geschichte des Freiburger Klarissenklosters Denne sowie ausführlich Doerr, S. 29–118.

10 Die Miniaturen der Leipziger Handschrift sind abgedruckt bei Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth.

11 Vgl. die Bildthemen in L 109^{r}: Elisabeth verlässt mit ihren Kindern die Wartburg; L 134^{v}: Konrad von Marburg geißelt Elisabeth.

12 Zur Handschrift Schlechter/Stamm, S. 325–328; Bodemann: Klara von Assisi; Ruh: Klara von Assisi; Handschriftencensus Nr. 7682.

13 Vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 199.

14 Weitere illustrierte Handschriften von Sibilla von Bondorf sind die Villinger Klarissenregel (London, British Libr., MS Add. 15686), hierzu Brett-Evans: *Diu regel der sanct Clara swestern orden*, sowie, vermutlich als frühe Werke, die Initialausstattungen des Sequentiars des Freiburger Klara-Klosters (Freiburg, UB, Ms. 1131) und des zweibändigen Antiphonars des dortigen Magdalenenklosters (Freiburg, Augustinermuseum, Inv. 11731 und Freiburg, Adelhausenstiftung, A 1212); vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern.

15 Hierzu zählen 1) die Deutschsprachigkeit, 2) die sorgfältige, konzeptionelle Anlage, wobei jeweils ein Heiligenleben durch weitere, z. T. paraliturgische Texte ergänzt wird, 3) die aufwändige, kostbare und kunstvolle Illustration, die z. T. einen „narrative[n] Überschuss" gegenüber

zum einen durch die nachweislich beteiligten Personen, zum anderen durch einen entsprechenden Hinweis im Franziskus-Libellus[16] als Äbtissinnenhandschriften einzuordnen seien.[17] Sie waren also, wie auch der hervorragende Erhaltungszustand unterstreicht, vermutlich nicht für den individuellen, gar täglichen Gebrauch gedacht, sondern eher für eine exklusive, „konventsöffentliche" Verwendung.[18]

Der Beitrag möchte diese These für den Elisabeth-Libellus aus der Perspektive der Textkombination überprüfen und präzisieren. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Beobachtung, dass alle drei Handschriften eine illustrierte Vita mit deutschsprachigen Paraliturgica kombinieren und diese Kombination der Textsorten mit jedem Buchprojekt erweitert wird.[19] Offenbar kommt den Paraliturgica in den späteren Heiligenbüchern zunehmend mehr Gewicht zu.

Für den Leipziger Elisabeth-Libellus soll hier zunächst das Portfolio der enthaltenen Texte genauer vorgestellt werden. Der Fokus liegt dabei einerseits auf den rhetorisch-stilistischen Transformationen, denen die lateinischen Vorlagen für die deutschsprachigen Bearbeitungen unterzogen werden, andererseits auf der spezifischen Anordnung ganz unterschiedlicher Formen von Gebet und Meditation. Abschließend soll danach gefragt werden, in welcher Weise die Gebete der Handschrift mit der illustrierten Vita zusammenspielen und welche Rückschlüsse die Befunde für den möglichen Gebrauch des Libellus ermöglichen.[20]

---

den Viten aufweist sowie 4) die Ausführung durch eine erfahrene Schreiberin, die in zwei Fällen explizit genannt wird und die in die oberste Führungsebene des Klosters weist, vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 201–207, Zitat 205.

16 Im Prolog-Eintrag Konrads von Bondorf heißt es, dass dieses Buch für den Gebrauch ehrwürdiger Damen des Klosters gedacht sei (*et usui venerabilium dominarum 2i ordinis*), vgl. London, British Libr., MS Add. 15710, fol. 1^{r}.

17 Vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 204f.

18 Ebd., S. 205. Zu den drei Handschriften vgl. demnächst die Ergebnisse der Tagung „Andacht und Heiterkeit. Intermedialität in Handschriften der Freiburger Klarissen", 16.06.–18.06.2022 in Berlin (Emmelius/Trînca [Hgg.]).

19 Die Londoner Handschrift enthält nur eine übersetzte Franziskus-Sequenz; die Leipziger Handschrift stellt die Übertragungen von einer Sequenz und fünf Antiphonen mit weiteren ganz unterschiedlichen deutschen Gebeten zusammen; das Karlsruher Klarenbuch enthält ein ganzes volkssprachiges Clara-Officium und erweitert das Spektrum der Textsorten durch die Aufnahme einer Predigt.

20 Diese Fragestellung steht in der Linie der Untersuchungen von Kraß/Ostermann (Hgg.) und erweitert den übersetzungstheoretischen Fokus um sammlungs- und gebrauchsspezifische Aspekte.

2 Vita und Gebete des Elisabeth-Libellus

Bis vor kurzem ging man noch davon aus, dass es zu keinem der in der Leipziger Handschrift überlieferten Texte eine deutschsprachige Parallelüberlieferung gibt.[21] Mittlerweile zeichnet sich jedoch ab, dass das Textensemble vielfältige Bezüge in das Bücher- und Ordensnetzwerk der Reformklöster des deutschen Südwestens aufweist. Die Anlage der Handschrift fügt sich damit sehr gut in das Bild der Buchherstellung und des regen Handschriftenaustauschs, wie es seit einigen Jahren für die Bettelordenskonvente der Oberrheinregion, insbesondere jene Klöster, die der observanten Reform beitreten, entsteht.[22]

2.1 Die Elisabeth-Vita der Leipziger Handschrift: Textgeschichtliche Beobachtungen

Dem Verfasserlexikon galt die deutsche Elisabeth-Vita bislang als eine unabhängige Übertragung der Vita Dietrichs von Apolda.[23] Diese Einschätzung ergab sich, weil der Verfasser des Artikels, Helmut Lomnitzer, die zum damaligen Zeitpunkt in der DDR in Privatbesitz aufbewahrte Handschrift nicht untersuchen konnte.[24] Ein Textvergleich der deutschen Fassungen von Dietrichs Vita zeigt jedoch, dass sich die Elisabeth-Vita der Freiburger Klarissen zur deutschen Textredaktion e stellen lässt, die als ein „noch dem 14. Jh. zugehörendes stilistisch sehr selbständiges, wenngleich Dietrich im Aufbau genau folgendes Elisabeth-Leben“ gilt und bislang in vier Handschriften bezeugt ist.[25] Innerhalb der Textredaktion e

---

21 So Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104; Bodemann: Elisabeth von Thüringen.

22 Vgl. die Beiträge in Thali/Palmer (Hgg.); zur ‚Basel connection‘ besonders Winston-Allen: Women as scribes and illustrators; zu den Freiburger Klarissen Bodemann: Von Schwestern für Schwestern; Winston-Allen: *Es [ist] nit wol zu gelobind*; Winston-Allen: Networking in Medieval Strasbourg; Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser; zu deren Chorbüchern Fassler, S. 655–673; zu den Freiburger Dominikanerinnen Backes/Nemes (Hgg.); zur Straßburger Literaturszene Backes/Fleith; Mossman/Palmer/Heinzer (Hgg.); Winston-Allen: Networking in Medieval Strasbourg; Studer; Ganina.

23 Lomnitzer: Dietrich von Apolda. Die Hinweise von Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser, S. 142f. und Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 123 sind hinsichtlich der Textgeschichte der Vita irreführend und korrekturbedürftig.

24 Ebd., Sp. 107: Hier ist die Elisabeth-Vita der heute Leipziger Handschrift als Fassung h aufgenommen; vgl. auch Lomnitzer: Zu deutschen und niederländischen Übersetzungen, S. 61.

25 Vgl. Lomnitzer: Dietrich von Apolda, Sp. 107, dessen Informationen auf Fromm, S. 23 basieren. Ausführlich zu dieser Textredaktion die von Schulz 1993 vorgelegte Edition.

haben besonders die beiden Heidelberger Handschriften[26] (Heidelberg, UB, cpg 448 [H1] und 61 [H2]) Aufmerksamkeit auf sich gezogen, denn sie weisen einen Prolog zur Elisabeth-Vita auf, in dem sich der Kaplan der Herzogin Elisabeth von Bayern als Übersetzer nennt.[27] Die beiden anderen Handschriften der Redaktion e (St und S)[28] überliefern diesen Prolog jedoch nicht und bilden auch sonst eigenständige, weder von den Heidelberger Handschriften, noch voneinander abhängige Bearbeitungen. Das gilt insbesondere für die Fassung der Hs. S aus dem Benediktinerkloster Mariastein, einer geistlichen Sammelhandschrift, die Predigten und Legenden enthält.[29] Die Handschrift wird um etwa 1480 (und damit zeitlich parallel zur Elisabethhandschrift der Freiburger Klarissen) im Basler Dominikanerinnenkloster Maria an den Steinen geschrieben, das zur kürzlich so bezeichneten „Basel connection" gehört, einem Netzwerk reformierter Frauenklöster der Oberrheinregion, das aktive Verbindungen in Bezug auf den Austausch von Handschriften unterhält.[30] Da das Steinenkloster auch mit den Freiburger Klarissen in Verbindung steht, wäre es schon im Blick auf die kulturgeschichtliche Situation plausibel, dass die Elisabeth-Viten in S und L in einer gemeinsamen Texttradition stehen.

Tatsächlich lässt sich eine solche kulturgeschichtliche Nachbarschaft der Handschriften S und L durch den textgeschichtlichen Befund zu den Elisabeth-Viten stützen, denn die beiden Viten zeigen in Bezug auf Schreibsprache, Stellung zur Textredaktion e, Texteinrichtung und ‚Mitüberlieferung' auffällige Übereinstimmungen.[31] Zugleich weist die Freiburger Vita gegenüber der Basler Fassung in S eine ganze Reihe von Ergänzungen und Erweiterungen auf. Diese verdeutlichen, dass die auf den Kaplan der bayrischen Herzogin zurückgehende Textredaktion e der deutschen Elisabeth-Vita mit Kenntnis, Sorgfalt und Geschick um Episoden aus der weiteren hagiographischen Tradition der Elisabeth-Verehrung ergänzt wurde, für die sich aus dem Basler Steinenkloster möglicherweise

26 Heidelberg, UB, cpg 61 (H2) und 448 (H1); vgl. Handschriftencensus Nr. 8280 und 3229.

27 Fromm, S. 23 Anm. 10 identifiziert diese Elisabeth als Tochter Friedrichs II., verheiratet seit 1328 mit Stefan II. von Bayern, gest. 1349.

28 Stockholm, KB, A 192 (St); Mariastein (Kt. Solothurn), Benediktinerkloster, Cod. S 353 (S); vgl. Handschriftencensus Nr. 5794 und 5787.

29 Handschriftencensus Nr. 5787; Schönherr, S. 27–32.

30 Winston-Allen: *Es [ist] nit wol zu gelobind*; Winston-Allen: Women as scribes and illustrators; Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser sowie Nowakowski.

31 Ein detaillierter Textvergleich der Viten in S und L muss einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben. Für die hier interessierenden Fragen ist besonders die Überlieferungsgemeinschaft von Vita und anschließendem Prosagebet in S und L erhellend, vgl. unten Abschnitt 2.2.

sogar eine Vorlage benennen lässt.[32] Der Redaktion ging es dabei ganz offensichtlich nicht um rein quantitative, etwa auf Vollständigkeit bedachte Ergänzungen, sondern um gezielte, sinn- und kohärenzstiftende Erweiterungen.[33] Zeitpunkt und Ort für diese sorgfältige Bearbeitung der Elisabeth-Vita könnten auf die Kartause Basel unter dem Priorat Heinrich Arnoldis, also zum Ende der 1470er Jahre, deuten.[34] Eine Reihe von Nachträgen der Schreiberin Elisabeth Vogt in der Hs. L macht zugleich deutlich, dass die Arbeit am und das Bemühen um den Text nicht auf die Vorlage beschränkt blieb, sondern im Freiburger Klarissenkloster eine Fortsetzung fand.[35]

---

32 Die Pluspassagen in L zeigen Übereinstimmungen mit der Elisabeth-Legende aus dem Prosalegendar *Der Heiligen Leben*, der *Legenda Aurea*, sowie der franziskanischen Elisabethhagiographie und der Predigtliteratur, vgl. hierzu die Beobachtungen bei Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104. Einige Pluspassagen in L scheinen aus einer weiteren im Steinenkloster geschriebenen Elisabeth-Vita übernommen worden zu sein, vgl. Basel, UB, A VIII 36, fol. 1^{r}–59^{r}, die ihrerseits als von Dietrich von Apolda unabhängige, aus unterschiedlichen Vorlagen kompilierte Fassung gilt, vgl. Lomnitzer: Dietrich von Apolda, S. 108.

33 Ein Beispiel für die gezielte Erweiterung der Textredaktion e ist das Inserat eines Vogelmirakels unter den postumen Wundern, von denen die Elisabethhagiographie noch etliche mehr kennt, die in L jedoch nicht aufgenommen werden. Das Mirakel bildet den Abschluss und Höhepunkt einer Reihe von Klangwundern, die den begnadeten Tod der Sterbenden anzeigen: 1) Aus der Kehle der Sterbenden erklingt eine süße Stimme, die Elisabeth als Vogelstimme identifiziert (L 166^{r-v}), 2) Obwohl Elisabeth schweigt, vernehmen die Anwesenden den süßen Klang aus ihrer Kehle, der als Engelsgesang zur Verkündigung der ewigen Freude aufgefasst wird (L 169^{v}–170^{r}), 3) Als der Leichnam zur Kirche getragen wird, versammelt sich eine große Menge von Vögeln auf dem Kirchendach, die engelsgleich zur Ehre der Verstorbenen, u. a. das Responsorium *Regnum mundi*, singen (L 174^{r}–175^{r}). Vgl. zum Vogelmirakel und seinen möglichen Prätexten Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser, S. 143f. sowie Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 123–125.

34 Folgende Argumente sprechen für diese Annahme: 1) In Basel sind, wie die Legendenhandschriften aus dem Steinenkloster beweisen, in den 1470er Jahren mindestens zwei umfangreiche deutschsprachige Elisabethleben verfügbar, ferner das in S überlieferte deutsche Prosagebet *O du selige gemahel Christi*, 2) Eine Pluspassage der Vita in L rekurriert auf die Gebetspraxis der Kartäuser, die diese von der Hl. Elisabeth übernommen hätten (L 76^{r}), 3) Das umfangreiche Prosagebet der Hs. L übersetzt die lateinische *Oratio sive contemplatio de sancta Elisabeth*, die der Prior der Basler Kartause, Heinrich Arnoldi, im Kontext weiterer Meditationen über heilige Frauen, verfasst hat, vgl. Palmer, S. 327–345; einleitend wird zu diesem Gebet ausdrücklich ein anonymer *seliger wöl gelerter vatter kartuser ordens* als Übersetzer genannt (L 209^{r}). Vgl. zum deutschsprachigen Literaturprogramm der Kartause umfassend Honemann: Deutsche Literatur; zu den Verbindungen zwischen den Basler Kartäusern und den Freiburger Klarissen auch Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser sowie Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 123–125.

35 Vgl. die Übersicht bei Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104; die umfangreicheren Nachträge, z. B. der L 80^{r} vermerkte Hinweis auf den Nachtrag L 269^{r}–270^{v}, ergänzen die Vita

2.2 Abschluss und Öffnung: Das Prosa-Gebet *O Du selige gemahel Christi*

Für die gemeinsame Texttradition der beiden Elisabeth-Viten in L und S spricht insbesondere der Überlieferungsverbund mit einem Prosagebet an die Heilige, das sich in beiden Handschriften direkt an die Elisabeth-Vita anschließt.[36] In der Leipziger Handschrift wird es als *Ein gebëtt von der hochgelobten himmel fúrstinen vnd lantgrëfinen Sanct Elysabeth* eingeführt (L 204[v]; vgl. Anhang 1).[37] Das Gebet besteht aus zwei Teilen, die auf unterschiedliche lateinische Vorlagen zurückgehen: Der erste Teil übersetzt die Antiphon *O beata sponsa Christi*, die in Fassungen des Reimofficiums *Laetare Germania* für die Hl. Elisabeth in der zweiten Vesper ihren Ort hat.[38] Der zweite, mit *Gegrüsset sigestu schöner gymme der fröwen* einsetzende Teil des Gebets (L 205[r]) übersetzt die Antiphon *Ave gemma speciosa*, die bei Mone unter dem Titel *Oraison de Sancta Elisabeth* abgedruckt ist.[39] Im *Hortulus animae* (1498) eröffnet diese Strophe den Abschnitt zur Hl. Elisabeth.[40] Beide Gebetsteile beginnen mit einer Apostrophe der Heiligen, beide münden in eine Fürbitte. Die Kollekte beschließt das gesamte Gebet mit einer an Gott gerichteten Bitte um Erleuchtung der gläubigen Seelen und um eine Nachfolge der Heiligen, die auf Verachtung der Welt und himmlischen Trost setzt.

Dass Heiligenviten mit einem Fürbittgebet an den oder die Heilige schließen, ist nicht weiter ungewöhnlich, auch aus der Elisabethlegendarik lassen sich Bei-

---

vielfach wörtlich aus der Elisabethlegende des verbreiteten Legendars *Der Heiligen Leben*, z. T. auch aus dem Legendengebet der Handschrift (L 209[r]–259[v]), das seinerseits auf dem *Libellus de dictis quatuor ancillarum*, einer frühen hagiographischen Quelle zum Elisabethleben, fußt.

36 L 204[v]–206[r]; S 250[r–v]. Weitere Textzeugen sind bislang nicht bekannt, vgl. Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104. In welchem textgeschichtlichen Verhältnis die beiden nahezu textidentischen Fassungen in L und S stehen und ob die Zusammenstellung der beiden Antiphonen zu einem Gebet auf eine lateinische Vorlage zurückgeht, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht abschätzen.

37 Dieses Gebet wurde bislang nicht ediert und wird daher in Anhang 1 mit seinen lateinischen Prätexten aus der Handschrift abgedruckt. Alle Texte der Handschrift L werden im Folgenden nach der Handschrift zitiert, Kürzungen werden dabei aufgelöst. Die von Heiland-Justi 2007 und 2016 abgedruckten Texte der Handschrift (Teile der Elisabeth-Vita, das *Gaude Syon*, das Legendengebet und das *Ave Maria*) sind im Literaturverzeichnis nachgewiesen, werden aber, weil sie nicht immer verlässlich sind, hier nicht zugrunde gelegt.

38 Vgl. AH 25, S. 257, Nr. 90 im Apparat als Ergänzung der Handschriftengruppe F; Ranke: Chorgesänge, S. 2–5 (zur Überlieferung); Ranke: Chorgesänge Zweite Abtheilung, S. 225f. (Text- und Notenabdruck); Haggh, S. 46. Zum Reimofficium *Laetare Germania* Ranke: Chorgesänge, S. 35–40; Haggh, S. XIX-XXIV; Heinzer.

39 Ave gemma speciosa, S. 282.

40 Hortulus animae, fol. 148[v]–149[r].

spiele hierfür anführen.[41] Im Libellus der Freiburger Klarissen ist das Gebet aber nicht auf eine solche formale Funktion zu reduzieren. Vielmehr scheint das aus den zwei Antiphonen montierte Prosagebet hier sehr gezielt gesetzt worden zu sein: Der erste Gebetsteil spricht Elisabeth als Braut Christi und als verdiente Himmelsbewohnerin an, die Tote zum Leben erwecken könne. Es formuliert eine zentrale Paradoxie des Elisabethlebens, die sich aus der Fallhöhe zwischen der Königstochter und der arm lebenden Schwester in der Welt ergibt und zugleich auf das Bibelwort Lk 1,52 anspielt: Ihre Selbstverdemütigung erniedrigt die Hochmütigen und stärkt die Verachteten. In der abschließenden Fürbitte richtet sich ein kollektives Sprecher-Wir an die Heilige mit der Bitte um die wahre Freude (des ewigen Lebens). Die Position der lateinischen Antiphon in der zweiten Vesper korrespondiert mit der Position dieses Gebetsteils im Anschluss an die Elisabeth-Vita: Der Text resümiert Aspekte des Heiligenlebens und mündet in eine an die Heilige gerichtete Fürbitte.

Der zweite Teil des Gebets steht hierzu in auffälligem Kontrast: Er setzt mit dem Gruß der Heiligen neu ein und hebt drei Aspekte des Elisabethlebens hervor, die wieder an den Beginn ihres Lebens zurückführen: 1) die königliche Abstammung (*von edlem stammen geborn*, L 205^{v}), 2) die doppelte unbefleckte Brautschaft mit einem Mann *in der welt* und mit Christus (ebd.), sowie 3) die Nachfolge Sarahs im Glauben und Rebekkas in der Weisheit (ebd.). Auch dieser Gebetsteil mündet in die Anrufung der Heiligen und der Bitte um Vergebung der Sünden und um die *ewige selikeit* (L 206^{r}). Die Anrufung der Heiligen mit der topischen Grußformel (*Gegrüsset sigestu*, L 205^{r}) und der Hinweis auf den Beginn der Vita korrespondieren mit der Eingangsposition des lateinischen Textes im *Hortulus animae*. Im vorliegenden Gebet stellt der Abschnitt nach den resümierenden Formulierungen des ersten Teils hingegen eine überraschende Neueröffnung der Kommunikation mit der Heiligen dar, die auf die in den Folgetexten anschließende erneute Reflexion des Heiligenlebens im Medium des Gebets vorausweist. Die zwei disparaten Teile des Gebets hätten damit im Sammlungskontext des Elisabeth-Libellus unterschiedliche Funktionen: Der erste Teil schließt die narrative Darstellung der Vita ab, der zweite Teil leitet zu erneuter, meditativ verdichteter Beschäftigung mit dem Leben der Heiligen über.

41 Vgl. grundlegend hierzu Thelen, S. 515–547; ferner Chlench-Priber, S. 55f. Aus dem franziskanischen Kontext vgl. etwa die Kombination von Elisabeth-Vita und Antiphonübersetzung der für die Nürnberger Klarissen geschriebenen Hs. Bamberg, UB, Msc.hist. 148 (2. Hälfte 14. Jh.); oder auch die Kombination von Elisabeth-Vita und Gebet in der aus dem Hannoveraner Franziskanerkloster stammenden Hs. Hannover, GWLB, Ms. XX 1173 (1470er Jahre).

2.3 *Fröwe dich, Syon:* Eine zum Gebet umformulierte Sequenz

Ein solche lyrische Verdichtung der Elisabeth-Vita liegt mit dem zweiten Gebetstext der Leipziger Handschrift vor, der seine liturgische Herkunft anders als das obige Gebet deutlich zu erkennen gibt, indem er als *Sequency* bezeichnet wird: *Dis noch geschriben ist der Sequencý Gaude Syon von der edlen kúnginen vnd heiligen fröwen Sanct Elýsabeth* (L 206r, vgl. Anhang 2). Mit der ins Deutsche übertragenen Sequenz liegt eine aus der Liturgie stammende lyrische Form vor, die auf Grund ihrer zentralen Stellung im Messofficium, ihrer „playfulness of the style" und ihres „joyful characters" erst kürzlich als zentrale Ausdrucksform einer liturgischen Ästhetik weiblicher Konvente beschrieben wurde.[42] Das von Sibilla von Bondorff kunstvoll illuminierte Sequentiar legt von diesem Interesse gerade der Freiburger Klarissen für die Gattung der Sequenz ein herausragendes Zeugnis ab, auch wenn es die hier übersetzte Elisabeth-Sequenz auf Grund seiner besonderen topischen Struktur nicht enthält.[43]

Die breit überlieferte lateinische Sequenz *Gaude Syon quod egressus*[44] liegt in acht Doppelversikeln vor, die eine deutliche responsive Struktur zeigen. Während einige Versikel auf der Basis von biblischem und liturgischem Wortmaterial sprachliche Bilder formulieren, die auch für Maria oder andere weibliche Heilige eingesetzt werden könnten (Versikel 1–4, 7–10, 13, 15, 16), finden sich in anderen Versikeln spezifische Aspekte der Elisabeth-Vita lyrisch verdichtet. So nimmt Versikel 6 das hochadlige Herkommen und die Namensetymologie der Elisabeth-Legendarik auf, Versikel 11, 12 und 14 Krankenpflege und Heilungswunder.

Der deutsche Text des *Sequency* bemüht sich um eine syntaktisch eng am lateinischen Prätext orientierte, möglichst wörtliche Übertragung. Die Transformation der Sequenz zum Gebet besteht neben der Auflösung in Prosa vor allem in der konkreten Adressierung der Hl. Elisabeth, die das unspezifische *te* der lateinischen Vorlage[45] ersetzt: *Aber o heilige Elýsabeth vir vil hett er dich angesehen* (L 207r). Die Apostrophe *eia mater* in Versikel 15[46] wird ebenfalls mit dem

42 Fassler, hier S. 627.

43 Vgl. Freiburg, UB, Ms. 1131; hierzu Gottwald, S. 60f.; von Heusinger, S. 156f.; zur topischen Anordnung ausführlich Fassler, S. 655–673.

44 Vgl. AH 55, S. 140–142, Nr. 120; Ranke: Chorgesänge, S. 5 (zur Überlieferung); Ranke: Chorgesänge Zweite Abtheilung, S. 178–194 (Text- und Notenabdruck), sowie die Erläuterung S. 235f. Das Berliner Repertorium kennt zu dieser Sequenz (BR 13492) drei deutsche Übertragungen, die in jeweils ganz unterschiedlichen Kontexten überliefert sind: einem lat. / dt. Hymnar, einem nd. Gebetbuch und bei den Liedern des Mönchs von Salzburg. Ein Vergleich der deutschen Textfassungen wäre lohnend.

45 Vgl. AH 55, S. 140, Versikel 5: *Sed prae multis te respexit*.

46 Ebd.

Namenszusatz versehen: *Eya* [...] *heilige mů̊ter Elýsabeth* (L 208r). Die Bezüge auf die Hl. Elisabeth, die sich in der lateinischen Sequenz durch den liturgischen Kontext des Heiligenfestes ergeben, stellt das Prosagebet somit explizit her und macht es damit auch für die Elisabethverehrung außerhalb der Messe nutzbar.

In diesem Punkt zeigt der Elisabeth-Libellus eine funktionsbezogene Analogie zum Sequentiar der Klarissen: Dieses folgt, wie Margot Fassler zeigen konnte, gerade nicht dem üblichen Aufbau nach dem Jahresfestkreis, sondern einem personenzentrierten Prinzip, dass v. a. Sequenzen zu Maria, Johannes Baptista und Johannes Evangelista zusammenstellt. Im Ansatz zeigt damit auch das Sequentiar eine devotionsorientierte Struktur, die neben den offiziellen Rhythmus der liturgischen Abläufe tritt.[47] Während das Sequentiar jedoch Vertreter einer spezifischen liturgischen Textsorte für verschiedene Lieblingsheilige der Schwestern zusammenstellt,[48] präsentiert der Elisabeth-Libellus unterschiedliche, sowohl narrative als auch lyrische Textsorten, die das Leben dieser einen Heiligen in unterschiedlichen diskursiven Modi darstellen und verhandeln. Ein besonders komplexes Beispiel für einen narrative und oratorische Sprechweisen verschränkenden Text ist die folgende umfangreiche Legendenmeditation.

2.4 Das Legendengebet von der Hl. Elisabeth und die Antiphonübersetzungen

Der umfangreiche, sich selbst als *andëchtig*[es] *gebëtt* bezeichnende Text (L 209r–259v)[49] weist sich als Übersetzung einer lateinischen Vorlage durch einen gelehrten Kartäuser aus:

> Dis hett gemacht ein seliger wöl gelerter vatter kartuser ordens vsser dem lattin von dem heiligen lëben der seligen fröwen vnd mů̊ter Sanct Elýsabeth. Vnd dz in ein andëchtig gebëtt gemacht vnd gesetzd. (L 209r).

47 Fassler, besonders S. 657 zum Johannes-Schwerpunkt des Sequentiars und S. 664f. zum spezifischen Ausgleich, den es auf Grund der Aufnahme von Täufer- und Evangelisten-Sequenzen herzustellen vermag.

48 Zur Johannes-Devotion in mittelalterlichen Frauenklöstern vgl. Volfing: John the Evangelist; Hamburger und die Anm. 1 genannte Literatur; zu den deutschen Bearbeitungen der Johannes-Sequenz *Iohannes Iesu Christo* insbesondere aus Frauenklöstern jetzt Kraß.

49 Der Text ist abgedruckt bei Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 72–83. Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104 vermuten begründet, dass auch die dt. Antiphonübersetzungen des Libellus von diesem gelehrten Kartäuser stammen, da die Vorlagen in jenen Basler Handschriften aus der Kartause enthalten sind (Basel, UB, X 36 und XI 9), die auch die *Oratio* überliefern.

Als Prätext kann die *Oratio sive contemplatio de sancta Elisabeth* identifiziert werden, die der Prior des Basler Kartäuserklosters, Heinrich Arnoldi, zusammen mit weiteren Meditationen zu Heiligen Frauen wohl in den 1470er Jahren verfasst hat.[50] Ob Arnoldi auch jener gelehrte Kartäuser ist, der in der Klarissenhandschrift als Übersetzer genannt wird, ist bislang nicht geklärt.[51] Arnoldis „Legendengebete“ wurden, wie Nigel Palmer kürzlich gezeigt hat, mit den abschließenden Suffragien wohl an den zahlreichen Heiligenaltären der Kartause Basel gebetet.[52] Ein solch konkreter Gebrauchskontext lässt sich für den Freiburger Elisabeth-Libellus nicht postulieren. Hier tritt das deutsche Gebet dafür in spezifisch intratextuelle Bezüge zu den umgebenden Texten. So ist das narrative Material, auf dem die lateinische *Oratio* fußt, dem *Libellus de dictis quatuor ancillarum* entnommen, einer frühen, als besonders authentisch geltenden hagiographischen Quelle zum Elisabethleben, die Zeugenaussagen von vier Elisabethvertrauten aus dem Umfeld des Kanonisationsprozesses zusammenstellt.[53] Zwar hat auch Dietrich von Apolda für seine Vita den *Libellus* genutzt, gleichwohl behauptet der *Libellus*, durch die namentliche Nennung der Dienerinnen und die rhetorische Form ihrer Zeugenberichte eine eigene, besonders persönliche Perspektive auf die Heilige geben zu können. Auf eben diese besonders intime Sicht auf die Heilige und zugleich auf die Autorität des Berichts als Teil des Kanonisationsverfahrens beruft sich die Vorrede des Legendengebets, wenn sie betont, dass dessen Vorlage nicht dem *gemeinen lesen*, also den üblichen legendarischen Quellen, entstamme:

> Doch dis gegenwirtig gebëtt ist nit von dem gemeinen lësen genomen Sunder von den vrkúnden vnd kuntschaften der gezúgen die do in dem wërck der erhabung diser aller seli-

---

50 Vgl. Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104. Überliefert ist die Oratio in Basel, UB, X 36, fol. 2r–53v und Basel, UB, XI 9, fol. 150r–179r. Zu Arnoldis Orationen und Meditationen jetzt ausführlich Palmer, der auf die deutsche Übersetzung im Freiburger Elisabeth-Libellus jedoch nicht genauer eingeht.

51 Heiland-Justi: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser, S. 147 bringt u. a. den Freiburger Humanisten und Prior der Kartause Gregor Reisch als Übersetzer ins Spiel, wendet aber zugleich ein, dass der kurz vor 1470 geborene Reisch hierfür zu jung gewesen sein dürfte. Palmer, S. 316 Anm. 5 hält diplomatisch offen, ob er diesen Identifizierungsvorschlag für plausibel hält. Ich halte es, wie oben Anm. 34 angedeutet, für denkbar, dass die Übersetzung nicht eigens für die Freiburger Klarissen, sondern im Umfeld der Basler Kartause entstanden ist; so auch Hamburger/Palmer, S. 485f.

52 Palmer, hier S. 346–351. Zu Arnoldi auch Honemann: Deutsche Literatur, S. 13; Hamburger/Palmer, S. 483–486.

53 Ein erster Textvergleich bei Heiland-Justi: Elisabeth. Königstochter von Ungarn, S. 41–71; zum *Libellus* Würth: Aussagen der vier Dienerinnen und Würth: Aussagen der vier Dienerinnen im Kanonisationsprozess.

gesten fröwen vor vnserem aller heiligesten vatter dem Bobst vnd der samnung der aller Erwirdigesten herren der Cardinalen bi irem eyde dar geleit hand. Als von den gelöbhafftigen oder gewissen der woren hystorien halb zů sammen gelësen. (L 209v–210r)

Indem das deutsche Legendengebet also mit dem *Libellus* dezidiert eine alternative Quelle in das Textensemble der Handschrift einspielt, entsteht ein hagiographischer Kontrapunkt zur eröffnenden Vita, der das legendarische Material ergänzt und eine erweiterte Perspektive auf die Heilige ermöglicht.[54]

Im Kontext der Paraliturgica ist dabei insbesondere die diskursive Gestaltung des Gebets aufschlussreich. Zunächst wird im Zuge der Übersetzung die Sprecherposition angeglichen. Aus dem männlichen Sprecher des lateinischen Gebets wird im deutschen Text ein *armes vnwirdiges dirnli*, bzw. eine *arme*[] *dienerin* (L 211v–212r; 213r). Für den Übersetzer stand also fest, dass der Text von einer weiblichen Sprecherin gebetet werden würde, oder anders gefasst: Er übersetzt die lateinische *Oratio* dezidiert für religiöse Frauen, vielleicht ganz spezifisch für die Freiburger Klarissen.

Ungewöhnlich ist zudem – und dies teilt das deutsche Gebet mit seiner Vorlage – die Verbindung von hagiographischer Narration und oratorischem Diskurs. Einerseits richtet sich die Sprechinstanz des *armen dirnli* durchaus gebetstypisch in direkter Rede und in der zweiten Person an die Heilige. Andererseits schreitet sie dabei in insgesamt 15 Kapiteln die Stationen des Elisabeth-Lebens ab, spricht also als Hagiographin der Heiligen.[55] Sie begründet diese Form der Arbeit an der *memoria* der Heiligen damit, dass sie dieser ihr Leben neu ins Gedächtnis rufen wolle:

O aller milteste fröw Du aller seligeste Elýsabeth Du min aller liebste fürsprecherin vnd patronin Ich din armes vnwirdiges dirnli berüff dir wider in din gedëchtnisse die wunderbare andacht vnd húbsche zierung die du hest gevͦbt in diser zit. (L 211v–212r)

Die Sprechtempora dieser Form der gleichermaßen legendarisch retrospektiven wie oratorisch vergegenwärtigenden Meditation sind dabei Präsens und Perfekt, nicht jedoch das für legendarisches Erzählen erwartbare Präteritum. Die hagiographische Retrospektive macht offensichtlich Raum für eine Form der meditativen Aktualisierung, die sich auch in der Struktur des Textes spiegelt: Zwar zeichnet

54 Die Schreiberin (oder schon die Kompilator:innen) der Handschrift haben dieses ergänzende Potential des Legendengebets erkannt, denn die Elisabeth-Vita wird nachträglich durch Zusätze ergänzt, die nachweislich dem Legendengebet entnommen sind, z. B. das Vogelmirakel während des Leichenzugs der Heiligen vgl. oben Anm. 33, zu den Nachträgen ferner oben Anm. 35 sowie Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, S. 123f.
55 Vgl. zu dieser spezifischen Erzählform jetzt die Arbeit von Spohn.

die Meditation das Leben der Heiligen chronologisch von der Geburt bis zum Tod nach, die textgliedernden Überschriften stellen jedoch nicht die lebensgeschichtlichen Stationen, sondern vor allem die Tugenden der Heiligen ins Zentrum. Die ersten Rubriken lauten etwa: *Von irem andĕchtigen gebett* (L 213^{v}), *Von der ab brechung irs eigenen willen* (L 216^{r}), *Von ir sĕligen gewissne* (L 217^{v}–218^{r}), *Von ir erbarmherzikeit* (L 219^{v}), *Von irem mittliden* (L 223^{v}), *Von ir grossen senftmütikeit* (L 226^{r}).

Im Zentrum der Meditation stehen also die zentralen Tugenden, die sich aus der Vita der Heiligen abstrahieren und zum imitablen Modell für die Sprechinstanz des *armen dirnli* gestalten lassen. Dass dieser Katalog geistlicher und monastischer Tugenden nicht zum Traktat gerät, verhindert wiederum die spezifisch oratorische Sprechweise in der 2. Person, die die biographisch angeleitete Meditation der Tugenden in ein Gespräch mit der Heiligen kleidet.

Das Legendengebet schließt, ebenso wie die lateinische *Oratio*, mit einem Block von drei als Antiphonen gekennzeichneten Prosagebeten inklusive Versikel und Collecte.[56] Sie bieten eine wortgetreue Übersetzung der lateinischen Vorlagen und dürften auf den Übersetzer der *Oratio* zurückgehen.[57] Die Antiphonübersetzungen kombinieren unterschiedliche Formen der Adressierung: Sie kennen die Du-Apostrophe der Heiligen (*Dv hast lieb gehebt die gerĕchtikeit vnd hast gehasset die vngerĕchtikeit*, L 260^{r}) ebenso wie das heterodiegetische Erzählen von ihr (*Si hatt ir hand dem der do nút hatt vf geton vnd hatt ir starcke hend usz gestrecket zů den armen*, L 259^{v}–260^{r}). Auffällig ist, dass sich in den Versikeln der intime Gestus der persönlichen Zwiesprache, wie er für das Legendengebet bezeichnend ist, partiell zu einer kollektiven *petitio* öffnet, bevor er wieder in die persönliche Apostrophe zurückgenommen wird:

> Bitt vir ẃns du aller seligeste Elýsabeth ein můter der armen. Dz wir wirdig werden mit dir der verheissung christi Herre erhör min gebĕtt. Vnd min rüffen kumm zů dir. (L 260^{r}).

56 1) *Lob du tochter syon Fröwe dich* (L 259^{v}, vgl. *Lauda filia Sion*, Basel, UB, B XI 9, fol. 178^{v}); 2) *Si hatt ir hand dem der do nút hatt vf geton* (L 259^{v}, vgl. *Manum sua aperuit*, Basel, UB, B XI 9, fol. 178^{v}); 3) *Von miner kintheit ist mit mir vff gewachssen die erbarmung* (L 260^{r}, vgl. *Ab infantia*, Basel, UB, XI 9, fol. 178^{v}). In den beiden Handschriften der Kartause Basel, die Legendengebet und Schlussgebete überliefern, stehen die Antiphonen unter der Überschrift *Suffragium cottidianum* (Basel, UB, B X 36, fol. 52^{r}) sowie *Antiphon per suffragio* (Basel, UB, B XI 9, fol. 178^{v}), was auf den Gebrauch der lateinischen Texte verweist, vgl. Palmer, S. 334–337.
57 So auch Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104.

2.5 Das *Ave Maria* der Hl. Elisabeth

Die facettenreiche Zusammenstellung paraliturgischer Texte und Gebete um die Heilige Elisabeth findet ihren Abschluss in einem Gebetstext, der der Heiligen selbst zugeschrieben wird: *Dis noch geschriben vii Ave Maria hatt gemacht die edel kúngin Sanct Elysabeth, kúng Andreas tochter von Vngern. vnd si sprach si gewonlich mit grosser andacht.* (L 261^{r}; vgl. Anhang 3).

Es handelt sich bei dem Text nicht um den bekannten Mariengruß, sondern um ein Prosagebet, das sich in sieben Abschnitten mit jeweils einem erinnernden Anruf (*Ich ermanen dich*) und einer Bitte an die Gottesmutter (*vnd bitt dich*, L 261^{v} u. ö.) wendet. Jeder Abschnitt ist mit *Ave Maria* und der entsprechenden Zählung überschrieben:

> Ave maria iiij.
>
> Ich ermanen dich reine můter gottes aller der wirdikeit mit der sich die heilig göttlich trivaltikeit neigte in din mëgtlichen lib vir die gross verschmëcht vnser verdieneten schulden vnd bitt dich fröw aller eren dz du mir vergëbest alle die vnere die ich dir vnd dinem lieben kind mit minen súnden ie erbotten han. (L 262^{r-v})

Die sieben Apostrophen rufen Eigenschaften und Tugenden Marias auf (z. B. Reinheit, Liebe, Würde, Demut), aus denen dann auf die betende Instanz bezogene Bitten abgeleitet werden (Vertreibung der Sünden, Dankbarkeit des Herzens, Sicherheit des ewigen Lebens, Schutz vor Schaden). Eine lateinische Vorlage zu diesem Text oder Parallelüberlieferung sind bislang nicht bekannt.

Kombinationen der Vita einer Heiligen mit einem oder mehreren ihr zugeschriebenen Gebeten finden sich auch in anderen Überlieferungszusammenhängen: So werden etwa Texte aus dem *Fließenden Licht der Gottheit* und aus der *Lux divinitatis* in der Streuüberlieferung als Gebete aufgefasst und z. T. dezidiert mit Mechthilds Namen verbunden.[58] Analoges gilt für die Revelationen der Helftaer Nonnen, deren Bücher nicht nur explizite Gebetstexte enthalten, sondern in der Rezeption auch dezidiert auf den Gebrauch als Gebet hin ausgeschrieben werden.[59] Auch für die Dominikanerinnen des vierzehnten Jahrhunderts überliefern die Kurzviten der Schwesternbücher gelegentlich volkssprachige Lied-

---

58 Vgl. zu dem Fürbittgebet Kap. VII,36 des *Fließenden Lichts* Nemes; zu den als Gebeten bezeichneten Exzerpten aus dem *Fließenden Licht* in dem Rapiarium des Bruders N. aus der Kartause Erfurt, die in Berlin, SB, TLO 89, überliefert sind, vgl. demnächst Braun-Niehr u. a.

59 Vgl. etwa das Gertrud von Helfta durch göttliche Gnade eingegebene Gebet Legatus III,65,3; zur deutschsprachigen Rezeption des *Liber specialis gratiae* der Mechthild von Hackeborn insbesondere im Kontext von Gebetbüchern Ubl, bes. Kap. 5.

und Gebettexte, die als persönliche Gebete der Schwestern bezeichnet werden.[60] Besonders prägnante Beispiele für die Kombination von (Gnaden-)Vita und Eigengebet zeigt die handschriftliche Überlieferung zu den Dominikanerinnen Margareta Ebner[61] und Adelheid Langmann. Für die Engelthaler Nonne Adelheid Langmann ist in der Berliner Handschrift ein umfangreiches Gebet *daz si gwonlich tet* überliefert, das eine Nacherzählung des Lebens Jesu bietet.[62] Analog zum *Ave Maria* der Hl. Elisabeth adressiert es zunächst die Trinität, dann Christus mit dem wiederholten Anruf *Ich man dich*.[63] Aus dem Kontext der Freiburger Klarissen lässt sich nicht zuletzt auf die Magdalena Beutler zugeschriebenen Schriften verweisen, die sowohl Offenbarungen als auch Gebets- und Andachtstexte umfassen.[64]

Von der Hl. Elisabeth sind – soweit ich sehe – abseits der Leipziger Handschrift keine Gebete überliefert. Dass der Libellus der Freiburger Klarissen der Heiligen das *Ave Maria* als persönliches Gebet zuschreibt, hat jedoch in der Elisabeth-Hagiographie reiche Anhaltspunkte. Die Beobachtungen hierzu führen zugleich auf Überlegungen zum Programm oder Konzept der Handschrift und den Status, den das Gebet und die performative Praxis des Betens in ihr einnehmen: Elisabeths Gebetsleben wird in der Hagiographie deutlich betont. Ihre Hagiographen schaffen damit ein Komplement zur markanten *vita activa* der Heiligen.[65] Auf der Basis insbesondere der Berichte im *Libellus*[66] stattet schon Dietrich von Apolda die kindliche Elisabeth mit einer intensiven Neigung zum Gebet aus,[67] von der auch die Vita der Leipziger Handschrift ausführlich berichtet: Elisabeth vollzieht Venien vor dem Altar, küsst den Kirchenboden oder, sofern die Kapelle

60 Vgl. etwa das Tochter Syon-Lied der Nonne Adelheid im Engelthaler Schwesternbuch, hierzu Emmelius: *süeze stimme*, S. 76–82; Jones; ferner Theben, S. 289–315; Volfing: The Daugther Zion Allegory, S. 131–160; zu Reflexen auf Gebetsfrömmigkeit in den Helftaer Offenbarungen auch Lentes, S. 542–448.

61 Für die Medinger Dominikanerin Margareta Ebner überliefern einige Handschriften einen literarischen Werkzusammenhang aus ihren Offenbarungen und einem ihr zugeschriebenen Paternoster, vgl. Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen, S. 161–166; Weitlauff sowie die Überlieferungsübersicht im Handschriftencensus (https://handschriftencensus.de/werke/1967; 05. Februar 2022).

62 Berlin, SBB, mgq 866, fol. 191^{v}–207^{v}; ediert in: Die Offenbarungen der Adelheid Langmann, S. 80–91, Zitat S. 80, Z. 19. Vgl. Ringler.

63 Die Offenbarungen der Adelheid Langmann, S. 80, Z. 20; S. 81, Z. 15, 34 u. ö.

64 Vgl. Dinzelbacher/Ruh; zur Überlieferung vgl. Handschriftencensus (https://handschriftencensus.de/autoren/737; 05. Februar 2022); für die Edition des Gebetbuchs vgl. Greenspan.

65 Vgl. zu Elisabeths Gebetsleben bei Dietrich von Apolda Honemann: Das Bild der heiligen Elisabeth, S. 174 f.

66 Vgl. v. a. den Bericht der Guda, im Libellus der vier Dienerinnen, S. 112 f.

67 Dietrich von Apolda: Das Leben der Heiligen Elisabeth, Buch I,3+4.

verschlossen ist, deren Türschwelle. Ihre Spielgenossinnen hält sie ebenfalls zu Venien an. Gewinnt sie im Spiel, gibt sie den Mitspielenden von ihrem Gewinn ab, verpflichtet sie im Gegenzug allerdings dazu, *ein Pater noster vnd Ave Maria* zu beten (L 23^{v}–25^{r}, hier 25^{r}).[68] Sie fordert die anderen Kinder dazu auf, mit ihr zusammen um die Kirche zu prozessieren, der Toten zu gedenken und dabei folgende Worte zu sprechen: *Herre durch din bitteren tod vnd durch din liebe můter Maria erlös dise* [i. e., die Toten, C. E.] *von ir pin.* (L 26^{r}). Wenn sie bei den täglich zu erbringenden Gebetsleistungen nicht auf die notwendige Zahl kommt, bleibt sie nachts für das Gespräch mit Gott wach (L 27^{v}).

Unter dem Stichwort der *wunderbare*[n] *andacht* (L 212^{r}) greift auch das Legendengebet die Gebetspraxis der kindlichen Elisabeth auf. Aus dem *Libellus* wird hier zusätzlich die – bei Dietrich fehlende – Episode übernommen, in der die kleine, noch nicht lesefähige Elisabeth den Psalter aufschlägt und vorgibt, daraus zu beten:

> Won den armen kinden hestu die zëhenden der ding mit dem spil gewunnen vmb dz si etliche Pater noster vnd Ave mariae bëtten solten geben. Dv hast stëtes gebëttet so du dick vil andëchteklich vor dem altar lëgt vnd hast den psalter als ob du den selben lësest zv̊ dir geleit wie wöl dir denn ze mol die geschrift vnkunt wz. Dv hast dick geknúwet vnd bist in der kilchen flisseklich mit dem gantzen lib zertenent nider gelëgen die erden mit dem mund begriffende. Vnd so du in die beschlossene kilchen nit in gon mochtest hastu der kilchen túre vnd wënde vff das begirlichest gepflëgen ze kússen. (L 212^{r-v})

Das kindliche Gebet gibt der Sprechinstanz des Legendengebets wiederum Anlass dazu, für sich selbst eine entsprechende Intensität der Andacht zu erbitten:

> Durch söliche grosse gnod der andacht dir so zitlich von gott verlihen Erwirb öch mir diner armen dienerin dv min aller heiligeste fröw Elýsabeth dz ich in allen dingen minen gott alle zit andëchtigen dienst möge erbieten. Vnd vertrib von mir durch din verdienen vnd heilige vir bittung alle treckheit in dem göttlichen dienst. (L 213^{r-v})[69]

In der Elisabeth-Hagiographie spielt das Gebetsleben der Heiligen ferner in den Berichten zu ihrem Eheleben mit Ludwig IV. eine große Rolle: Das nächtliche Wachen und Beten der jungen Ehefrau besetzt dabei, wie Christian Schmidt zeigen konnte, als Gemeinschaft mit dem göttlichen Bräutigam exakt die Stelle

---

68 *Pater noster* und *Ave Maria* sind in L rot unterstrichen, das ist möglicherweise ein Hinweis darauf, die beiden Gebete im Kontext der Lektüre auszuführen.

69 Ganz analog hierzu knüpft im Abschnitt *Von irem andechtigen gebett* des Legendengebets eine Bitte um inbrünstiges Beten (L 215^{v}) an eine Episode des Elisabethlebens an, in der die Heilige einen jungen Mann durch ihr Gebet zum geistlichen Leben bekehrt (L 215^{r-v}).

weltlicher Ehe und Sexualität.[70] Neben dem Privatgebet der Heiligen wird aber auch immer wieder ihre rege Teilnahme am kirchlichen Gottesdienst betont.[71] Mehrfach wird etwa der Messbesuch der Landgrafenfamilie zur öffentlichkeitswirksamen Bühne für Elisabeths Devestituren, oder aber zum Auslöser für Visionen.[72]

Dass Elisabeths Gebetspraxis ganz explizit als imitables Modell aufgefasst wird, zeigt sich in einem Zusatz, den die Vita der Hs. L gegenüber den hagiographischen Vorlagentexten aufweist. Ausgehend von einem Hinweis auf die Angewohnheit Elisabeths, beim Kirchgang vor dem Gebet den Boden zu küssen (L 76^{r}), kommentiert die hagiographische Instanz:

> Hie von öch die kartuser die gewonheit alle zit hand so si in die kilchen gond dz si nider knúwend vnd die erden kússen ee si ir gebëtt anvohent noch dem exempel der seligen Elysabethen. Vnd hand dz wort in irem hërtzen dz do spricht Gedenck mensch dz du von erden kummen bist vnd wider zů erden werden můst. ℭ Öch so rüffet v́ns die edel kúngin vnd die hoch lererin Santa Elysabeth vnd sprichet. Venite filij audite me. Kumment ir kind vnd hörent mich. Die vorcht des herren wil ich v́ch vnder wisen won der gott vörchtet der bereitet im sin hërtze. Der gott lieb hett der heilget im sin sele. In allen iren worten vnd wërcken hett si v́ns gelert gott lieb haben vnd vörchten. (L 76^{r-v})

Das Handeln der Heiligen ist bei den Kartäusern also zum einen Vorbild für eine spezifisch demütige Gebetspraxis, die dem Betenden seine eigene Vergänglichkeit bewusst hält. Zum anderen wird Elisabeth als *hoch lererin* angesprochen, deren Worte ebenso in Gottesliebe wie -furcht unterrichten. Dabei werden der Heiligen Worte Davids aus dem 34. Psalm (*Venite filii, audite me; timorem domino docebo vos* Ps 34,12) in den Mund gelegt, die ihren Willen zur Unterweisung in Gottesfurcht explizit formulieren. Monastischen Rezipient:innen dürften diese Worte vor allem über die unterschiedlichen liturgischen Gesänge vertraut sein, in die der Psalmvers transformiert wurde.[73] Zwar ist die Elisabeth zugeschriebene Rede kein Gebetstext im engeren Sinne, der volkssprachige Text bedient sich aber ausgehend vom Psalmvers stilistischer Merkmale (Apostrophe, Parallelismus, Anapher), die eine Rhetorik des Gebets anklingen lassen. Die Schlussfolgerungen, die Elisabeth hier zugeschrieben werden (*won der gott vörchtet, der*; *der gott lieb het, der*, L 76^{v}) gehen dabei über den biblisch-liturgischen Prätext hinaus. Sie

70 Vgl. Dietrich von Apolda: Das Leben der Heiligen Elisabeth, Buch II, 1+2; hierzu Schmidt: *Vita mixta* als *vita perfecta*, S. 76–84.

71 Vgl. Dietrich von Apolda: Das Leben der Heiligen Elisabeth, Buch I,5; II,4+11+12.

72 Zum Devestiturmotiv Emmelius: Gelübde und Selbstdevestitur; zu Elisabeths Visionen am Bsp. des niederdeutschen *Sente Elsebede Lebens* Schmidt: Rückzüge Elisabeths von Thüringen.

73 Vgl. die zahlreichen Nachweise bei Cantus Index.

ergänzen das Konzept der Gottesfurcht um das der Gottesliebe und formulieren Anforderungen für den einzelnen Gläubigen: das eigene Herz für Gott zu bereiten und die Seele für ihn zu heiligen. Die Heilige unterweist ihre Zuhörer:innen demnach in komplementären Praktiken einer inneren Selbstformierung, für die man sich das Gebet zu Gott wiederum als zentrale Größe denken muss.[74]

Insofern modelliert die Vita der Hs. L die Hl. Elisabeth sowohl als *imitabile* einer spezifischen Gebetspraxis als auch als *lererin*, die die Rezipient:innen ihres Lebens rhetorisch in die Formierung der eigenen Seele einübt. An diese Funktion knüpfen die der Heiligen als Privatgebet zugeschriebenen *Sieben Ave Maria* an und bilden damit zugleich einen programmatischen Schlusspunkt der Textauswahl der Handschrift.

3 Multimodale Meditation in Narration, Gebet und Bild

Ulrike Bodemann hat für die Textzusammenstellungen der franziskanischen Heiligenlibelli festgehalten: „Das Heiligenleben als Legitimation, Grundlage der Heiligenverehrung, wird [in allen drei Handschriften, C. E.] begleitet durch performative Texte der Verehrung."[75] Dieser grundsätzlich zutreffende Befund lässt sich auf der Basis der oben angestellten Beobachtungen für den Elisabeth-Libellus erweitern und präzisieren. Die Analyse konnte zeigen, dass die begleitenden Gebetstexte weit mehr sind als – gar zufällige – Mitüberlieferung: Sie sind vielmehr Ergebnis eines sorgfältigen Kompilationsprozesses, in dem die Vita der Heiligen mit sehr unterschiedlichen Gebetsformen korreliert wird. Festzuhalten ist dabei zunächst, dass der Libellus kein Analogon zu einem volkssprachigen Gebetbuch darstellt, in seiner Anlage also nicht auf die Struktur des Heiligenofficiums bezogen ist. Zwar übersetzen einige der Gebete, wie das Prosagebet *O selige gemahel Christi*, die Sequenzübertragung *Fröwe dich Syon* oder die Antiphonübersetzungen liturgische Prätexte, die am Festtag der Hl. Elisabeth gesungen werden können, aber die Zusammenstellung der Texte bildet gerade kein Festtagsofficium, etwa eines der bekannteren Reimofficien,[76]

---

74 Vgl. zu den Leistungen des Gebets für die Formierung des inneren Menschen Breitenstein/Schmidt; Buschbeck; Schmidt: Andacht und Identität.

75 Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 202.

76 Vgl. Ranke: Chorgesänge; Ranke: Chorgesänge Zweite Abtheilung; sowie Haggh. Das Verhältnis zwischen legendarischem/n Narrativ(en) und liturgischer Historia wäre für den Leipziger Elisabeth-Libellus noch einmal gesondert zu untersuchen.

nach. Stattdessen führen die deutschsprachigen Gebete die Auseinandersetzung mit dem Leben der Heiligen in rhetorisch und stilistisch höchst eigenständiger Weise fort: In den Prosagebeten greift ein kollektives Wir der Gläubigen auf narrativ vermitteltes, legendarisches Wissen über die Heilige zurück und verdichtet dieses Wissen zu wenigen wiedererkennbaren Aspekten, die mit Versatzstücken einer hymnischen Topik gerahmt werden.[77] Im umfangreichen Legendengebet trägt ein *armes dirnli* der Heiligen deren Leben im Modus der Apostrophe vor und systematisiert es dabei im Stil eines Traktats zu einer Folge von geistlichen Tugenden. Die abschließenden *Sieben Ave Maria* sind schließlich der Heiligen selbst in den Mund gelegt. Sie behaupten das literarische Vermächtnis Elisabeths und schließen damit konsequent an die Darstellung ihres intensiven Gebetslebens in den hagiographischen Texten der Handschrift an.

Die Gebete des Freiburger Elisabeth-Libellus führen also die meditative Beschäftigung mit dem Leben der Heiligen fort und bieten hierfür ganz unterschiedliche diskursive Modelle an. Auffällig ist dabei die programmatische Verschränkung von erzählender und besprechender Rede,[78] ein Verfahren, das sich bereits in der Vita Dietrichs von Apolda andeutet[79] und das sich auch in den Illustrationen der Handschrift spiegelt: Das Bildprogramm Sibillas von Bondorff setzt sowohl Elisabeth als Betende,[80] als auch das Gebet als Medium der Heiligenverehrung[81] mehrfach in Szene, was durch die teils lateinisch, teils deutsch beschrifteten Spruchbänder noch unterstrichen wird. Die in den Texten der Handschrift nachzuweisende Interferenz von narrativer Vergegenwärtigung und lyrisch-liturgischer Meditation des Heiligenlebens gewinnt auf diese Weise eine weitere (syn-)ästhetische, nämlich visuelle und klangliche Dimension. Der Freiburger Libellus erscheint so als ein exklusives multimodales Medium einer spätmittelalterlichen Aneignung des Elisabethlebens, das mit der Verbindung von adliger Abstammung, selbstgewählter Armut und reichem Gebetsleben der Heiligen ein

---

77 Vgl. in diesem Sinne die Analyse des Reimofficiums *Laetare Germania* bei Heinzer.
78 Die Begriffe nach Weinrich; zur Interferenz narrativer und lyrischer Sprechweisen Bleumer/Emmelius.
79 Neben den reichen Hinweisen auf die Gebete der Heiligen auf der Ebene der *histoire* sind hier die zahlreichen Kommentare und Reflexionen der hagiographischen Instanz zu nennen, die vielfach gebetshafte Züge annehmen können, vgl. Honemann: Das Bild der heiligen Elisabeth, S. 174f.; zu den intergenerischen Aspekten der Texte des Elisabeth-Libellus vgl. demnächst Emmelius: Heiligenverehrung in Vita und Gebet.
80 Vgl. Heiland-Justi: Die Legende der heiligen Elisabeth, Abb. 5, 11, 13, 14, ggf. auch 6.
81 Vgl. ebd., Abb. 2, 3, 9, 15. Zum Bildprogramm der Handschrift vgl. Eisermann/Mackert: Klemm-Sammlung I,104 sowie Bodemann: Elisabeth von Thüringen und Winston-Allen: Gender and Genre, S. 223–237.

zentrales Modell für eine *imitatio* durch die Führungsschicht der Freiburger Klarissen geboten haben dürfte.[82]

Anhang 1

Für alle Texte im Anhang gilt: Transkription nach der Handschrift Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I, 104; Kürzungen wurden aufgelöst; Texteinrichtung und Gliederung C. E.

Ein gebëtt von der hochgelobten himmel fúrstinen vnd lantgrëfinen Sanct Elýsabeth (Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I, 104, fol. 204v–206r)

***O Du selige gemahel* – Prosagebet**	**a) *O beata sponsa Christi*, Antiphon *in 2. Vesperis*** (AH 25, Nr. 90, Zusatz der Hss. gruppe F, S. 257)
O Du selige gemahel Christi Sancta Elýsabeth du do hest vor dem küng der engel verdienet ze sind ein erkickerin gar vil toten	O beata sponsa Christi Elisabeth quae meruisti apud regem angelorum suscitatrix mortuorum
Din selige demütikeit wirt ein nider truckung den hochvertigen vnd ein stercke der demütigen.	fieri quam plurium felix tui depressio superbis fit repressio et robur humilium
O du milte můter bitt vir vns den künge aller wëlt dz er noch disem ellende vns gëbe die gewore fröide all(eluja)	tu pro nobis mater pia roga regem omnium ut post hoc exsilium nobis det vera gaudia

82 Ich greife hier die Überlegung Ulrike Bodemanns auf, dass die Handschrift für einen seltenen, konventsöffentlichen Gebrauch durch die Äbtissin vorgesehen war, vgl. Bodemann: Von Schwestern für Schwestern, S. 204f. Die Exklusivität der Handschrift spiegelt sich auch in den geringen Gebrauchsspuren, die für eine sorgfältige, gelegentliche Nutzung sprechen.

	b) ***Ave gemma speciosa*****, Oraison de saincte Elizabeth** (Mone, Lat. Hymnen Bd. III, S. 282; vgl. auch *Hortulus animae* 1498, fol. 148v)
Gegrüsset sigestu schöner gymme der fröwen Ein stërn. ein rose. von edlem stammen geborn Aber nun so bistu in den himmeln gekrönet.	Ave gemma speciosa, mulierum sidus, rosa, et regali stirpe nata, nunc in coelis coronata.
Wie wöl du in der welt einem man wert gemëhlet Doch bistu Christo vertrúwet. vnd ietweders gemahelschaft hestu mit einander vnbeflëcket behalten.	Mundo licet viro data, Christo tamen desponsata Utriusque sponsalia Simul servas illibata,
Dv bist Saram noch volgerin mit miltem gelöben vnd Rebëcam mit wiszheit. O geminte o selige Dv sigest ẃnser fúrsprëcherin	Saram sequens fide pia Et Rebeccam prudentia, o dilecta, o beata, nostra esto advocata,
O edle Elýsabeth dz wir also ervolgen vergebung ẃnser súnde dz wir noch dem tod mit dir gangen in die ewige selikeit amen. Coll(ecta)	Ut quantorum peccatorum, sic veniam consequamur, quod tantorum post laborum finem tecum gradiamur.
O erbarmherziger gott, erlúcht die hërtzen diner gelöibigen vnd durch dz erlich verdienen vnd gebëtt der seligen Elýsabethen mach ẃns verschmohen die gelückt der wëlt dz wir ẃns alle zit fröwent mit himmelschem troste amen.	

Anhang 2

Fröwe dich syon: Der *Sequency Gaude Syon* dt. (Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I, 104, fol. 206r–208r)

Fröwe dich syon **– Prosaübersetzung der Sequenz**	***Gaude Syon quod egressus*** **(AH 55, S. 140–142, Nr. 120)**
Dis noch geschriben ist der Sequencý Gaude Sýon von der edlen kúnginen vnd heiligen fröwen Sanct Elýsabeth	
Fröwe dich sýon, dz do von dir vsz ist gegangen die gezierde aller heilikeit vnd von dir vs gesprungen ist der schin aller wëlt.	1) Gaude Syon quod egressus A te decor et depressus Tui fulgor speculi
Alpha et O. das wider lëbend machend liecht ist ab zů vns gangen ietz in dem end der wëlte.	2) Ridiviva luce redit, O et Alpha quod accedit, Iam in fine saeculi.
Er hett wider brocht den äpffel ýnser ersten vorderen vnd ist hie gesehen in dem zit wonende vmb dz er ýns im geheilgete in der höhi.	3) Poma prima primitivos Deus sanctos adhuc vivos Vidit in cacumine.
Und dz er die lesten zů fügte den ersten dz wir alle eins wurden in dem geheiss sines liechtes	4) Ut extremos addat primis Quamvis stantes nos in imis, Suo visit lumine.
Aber o heilige Elýsabeth vir vil hett er dich angesehen vnd disen hett gelustiget din geschmack din süssikeit vnd purheit	5) Sed prae multis te respexit; Odor tuus hunc allexit Et sapor et puritas.
Dorumb o heilige Elýsabeth bistu geborn von dem stammen der küng vnd wirst von rëcht geheissen ein setti gottes.	6) Ut, de regum ramis nata, Iuste, vere sis vocata Tu Dei saturitas.
Das metti gestirn fröwet sich dorumb dz in der vesper stunde vff gangen ist ein núw gestirn	7) Gaudent astra matutina, Quod in hora vespertina Ortu novi sideris.
Das gestirn des himels wirt erlúchtet in dem do dz ertrich gezeichnet ist mit eim núwen sůn zeichen.	8) Caeli sidus illustratur, In quo terrae designatur Novi signum foederis.

Vir wor du bist clorer denn dz gestirn won der sunnen ist gelich din schin vnd bist lúchtender denn der mon	9) Vere sidus tu praeclarum, Quod a sole differt parum, Et luna lucidius;
Du bist vmb geben mit der sunnen als do bewiset din heiliger lib vnd der schin dins liechtes.	10) Tu quod sole sis amicta, Carne probat hic relicta Lucis tuae radius.
O wie wirdeklich lüchtestu in dinen zeichen won du hin nimest den flůch der besessenen von dem bösen geist.	11) O quam dignis luces signis! Vasa rapis a malignis Possessa daemoniis,
Du reingest die vssetzigen vnd den lāmen gistu den gang ir füsse.	12) Leprae mundas labe tactos, Claudos ponis et attractos In pedum officiis.
Das do verseit ist der natur dz wirckestu vs dem rëcht der tugend vnd vermaht dz vs gnoden	13) Quod negatum est naturae, Tu virtutis agis iure Et potes ex gratia;
Dv wider gist den toten dz lëben vnd den blinden dz liecht vnd den krancken vnd vngestalten gelidern gistu wider ir gestalt vnd rëchte mosz.	14) Vita functos tu reducis, Caecis reddis membra lucis Et membrorum spatia.
Eya dorumb heilige můter Elýsabeth sih v́ns an vnd erwirbe v́ns dz wir mit den vsserwelten ingeschriben werdent in dz bůch des lëbens.	15) Eia mater, nos agnosce, Libro vitae nos deposce Cum electis inseri,
Und dz wir mitt erben werdent dins erbes vnd dz wir hin genommen vnd erlöst werdent von den pinen vnd porten der helle. Amen.	16) Ut consortes tuae sortis Et a poenis et a portis Eruamur inferi.

Anhang 3

Die *Sieben Ave Maria* der Hl. Elisabeth (Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I, 104, fol. 261r–263v)

Dis noch geschriben vij Ave Maria hatt gemacht die edel kúngin Sanct Elysabeth kúng Andreas tochter von vngern. vnd si sprach si gewonlich mit grosser andacht.

Ave maria j.

Ich ermanen dich reine můter gottes alles des gůtes zů dem dich gott geschaffen hatt allen menschen zů hilff vir daz ewig ́vbel do wir in gevallen worent vnd bitt dich milte můter dz du an mir vertribest alles dz ́vbel dz mich diner gnod geirren mag.

Ave maria ij.

Ich erman dich reine můter gottes aller der luterkeit zů der gott din menschlich lëben geordnet hatt von angeng der welt vir alle die vinsternisse ́vnser selen vnd b[itt] d[ich] wirdige můoter gottes dz du mir mit diner müterlichen hilff erwerbest dz liecht rechtes rúwens vnd luterer erkantnisse aller miner súnden.

Ave maria iij.

Ich ermanen dich reine můter gottes aller der minne do mit gott din hërtz erfúllet hatt gegen des menschen ewiges heil vir den grossen zorn ́vnser schulden vnd bitt dich gnëdige fröw dz du mir gebest ein minnsāmes herz zů haben alle zit gegen dir vnd dinem lieben kind vmb dz gůt dz wir von im vnd dir enpfangen hand.

Ave maria iiij.

Ich ermanen dich reine můter gottes aller der wirdikeit mit der sich die heilig göttlich trivaltikeit neigte in din mëgtlichen lib vir die gross verschmëcht vnser verdieneten schulden vnd bitt dich fröw aller eren dz du mir vergëbest alle die vnere die ich dir vnd dinem lieben kind mit minen súnden ie erbotten han.

Ave maria v.

Ich erman dich reine mů̊ter gottes aller der demütikeit zů̊ der dir gott in disem lëben vndertenig ist gewësen vir v́nser vervallene hochfart. vnd bitt dich mů̊ter aller gnoden dz du mir mit diner gnod hëlffest minen willen mit gantzer demů̊t zů̊ neigen gegen dir vnd dinem kind vmb dz heil miner sele.

Ave maria vj.

Ich erman dich reine mů̊ter gottes aller der sicherheit die du bi gott ewiklich enpfangen hast Also bitt ich dich gnedige fröw v́ns zů̊ erwerben gantze sicherheit des ewigen lëbens.

Ave maria vij.

Ich ermanen dich reine mů̊ter gottes aller der zů̊fersicht die v́ns gott an dir geben hatt v́nseren selen vnd v́nserem libe vir die ewig verzwiflung vnd bitt dich milte mů̊ter dz du min begërung ansëhest vnd mich behütest vor zů̊ vallen dem schaden vnd vorkúnftigen v́bel nun vnd iemer ewiklich amen.

Bibliographie

Handschriften

Freiburg, UB, Hs. 1131: Sequentiar der Freiburger Klarissen (http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/hs1131; 04. April 2022).

Karlsruhe, BLB, Cod. Thennenbach 4: Klara-Libellus (https://digital.blb-karlsruhe.de/id/161613; 04. April 2022).

Leipzig, Dt. Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I,104: Elisabeth-Libellus (https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1222562618; 04. April 2022).

London, British Libr., MS Add. 15710: Franziskus-Libellus (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_15710; 04. April 2022).

Mariastein (Kt. Solothurn), Benediktinerkloster, Codex S 353: Legendenhandschrift der Basler Dominikanerinnen (https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/bkm/S-0353; 04. April 2022).

Literaturverzeichnis

Backes, Martina: Zur literarischen Genese frauenmystischer Viten und Visionstexte am Beispiel des Freiburger *Magdalenenbuches*. In: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur. Hg. von Beate Kellner, Ludger Lieb und Peter Strohschneider. Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 249–260.

Backes, Martina, Barbara Fleith: Zur Funktion von Heiligenviten in Text und Bild in elsässischen und südwestdeutschen Frauenklöstern des Mittelalters am Beispiel des Odiliakultes. In: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung Krone und Schleier. Hg. von Jeffrey F. Hamburger u. a. Turnhout 2007, S. 165–175.

Backes, Martina, Balázs J. Nemes (Hgg.): *buochmeisterinne*. Handschriften und Frühdrucke aus dem Dominikanerinnenkloster Adelhausen. Katalog zur Ausstellung, 13. März bis 13. Juni 2021, Stadtgeschichtliches Museum Freiburg. Freiburg i. Br. 2021 (Stadt und Geschichte 24).

Bleumer, Hartmut, Caroline Emmelius: Generische Transgressionen und Interferenzen. Theoretische Konzepte und historische Phänomene zwischen Lyrik und Narrativik. In: Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin, New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 1–39.

Bodemann, Ulrike: Sibylla von Bondorf – Buchmalerin der Klarissen. In: Eine Stadt braucht Klöster – Freiburg i. Br. braucht Klöster. Begleitbuch zur Ausstellung Eine Stadt braucht Klöster, 25.5.–1.10.2016 im Augustinermuseum Freiburg i. Br. Hg. von Barbara Henze, Maria Schüly und Stephanie Zumbrink. Lindenberg 2006, S. 115–118.

Bodemann, Ulrike: Von Schwestern für Schwestern. Miniaturenzyklen der Klarissin Sibylla von Bondorf und ihre Funktion. In: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung Krone und Schleier. Hg. von Jeffrey F. Hamburger u. a. Turnhout 2007, S. 197–209, S. 438f. [Abb. 1–4], S. 492f. [Tafel 18–21].

Bodemann, Ulrike: Heiligenleben. Elisabeth von Thüringen. Handschrift Nr. 51.9.2. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Ulrike Bodemann u. a. Bd. 6. München 2015. http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/51/9/2; zuletzt geändert am 08.10.2018.

Bodemann, Ulrike: Heiligenleben. Franziskus von Assisi. Handschrift Nr. 51.11.2. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Ulrike Bodemann u. a. Bd. 6. München 2015. http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/51/11/2; zuletzt geändert am 05.11.2018.

Bodemann, Ulrike: Heiligenleben. Klara von Assisi. Handschrift Nr. 51.19.3. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Hg. von Ulrike Bodemann u. a. Bd. 6. München 2015. http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/51/19/3; zuletzt geändert am 15.03.2019.

Braun-Niehr, Beate u. a.: Mechthild bei den Kartäusern. Die Rezeption des *Fließenden Lichts* und der *Lux divinitatis* in der Sammelhandschrift Berlin Ms. theol. lat. oct. 89 aus der Kartause Erfurt. Erscheint vorauss. 2023 (ZfdA-Beihefte).

Breitenstein, Mirko, Christian Schmidt: Einleitung. Medialität und Praxis des Gebets. In: Das Mittelalter 24 (2019), S. 275–282.
Brett-Evans, David: *Diu regel der sanct Clara swestern orden*. Ein deutsches Prosadenkmal aus dem 13. Jahrhundert. In: Euphorion 54 (1960), S. 135–169.
Brett-Evans, David: Sibilla von Bondorf – ein Nachtrag. In: Spätes Mittelalter. Wolfgang Stammler zum Gedenken. Hg. von Hugo Moser und Kurt Ruh. Berlin 1967 (Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie 86), S. 91–98.
Buschbeck, Björn Klaus: Sprechen mit dem Heiligen und Eintauchen in den Text. Zur Wirkungsästhetik eines Passionsgebets aus dem *Engelberger Gebetbuch*. In: Das Mittelalter 24 (2019), S. 390–408.
Chlench-Priber, Kathrin: Plot und komplexe Zeitstrukturen. Eine exemplarische Untersuchung der *Alexius*-Legende aus *Der Heiligen Leben*. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 3 (2020), S. 43–65.
Conzelmann, Jochen: Die Johannsen-Devotion im Dominikanerinnenkonvent St. Katharinental bei Dießenhofen. Ein Modellfall für Literaturrezeption und -produktion in oberrheinischen Frauenklöstern des 14. Jahrhunderts? In: Predigt im Kontext. Internationales Symposium am Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin vom 5.–8. Dezember 1996. Hg. von Volker Mertens u. a. Berlin, Boston 2013, S. 299–331.
Denifle, Heinrich S.: Das Leben der Margaretha von Kentzingen. Ein Beitrag zur Geschichte des Gottesfreundes im Oberland. In: ZfdA 19 (1876), S. 478–491.
Denne, Ulrike: Die Frauenklöster im spätmittelalterlichen Freiburg im Breisgau. Ihre Einbindung in den Orden und in die städtische Kommunität. Freiburg i. Br., München 1997 (Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte 39).
Dietrich von Apolda: Das Leben der Heiligen Elisabeth. Hg. und übersetzt von Monika Rener. Marburg 2007 (Veröffentlichungen der historischen Kommission von Hessen 67, Kleine Texte mit Übersetzungen 3).
Dinzelbacher, Peter, Kurt Ruh: Art. ‚Magdalena von Freiburg'. In: VL^2 5 (1985), Sp. 1117–1121.
Doerr, Madlen: Klarissen und Dominikanerinnen in Freiburg im 15. Jahrhundert. Sozialstruktur und Reform. Diss. Freiburg i. Br. 2012.
Eisermann, Falk, Christoph Mackert: Sammelhandschrift mit deutschen Elisabeth-Texten. In: Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Katalog. Im Namen der Wartburg-Stiftung Eisenach und der Friedrich-Schiller-Universität Jena unter Mitarbeit von Uwe John und Helge Wittmann. Hg. von Dieter Blume und Matthias Werner. Bd. 1. Petersberg 2007, S. 432–434 (Nr. 285).
Eisermann, Falk, Christoph Mackert: Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung I,104. In: Manuscripta Mediaevalia (http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj31631871; 12.09.2022).
Emmelius, Caroline: *süeze stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 171 (2013), S. 64–85.
Emmelius, Caroline: Gelübde und Selbstdevestitur. Narrative Konfigurationen der Weltabkehr in der frühen Elisabeth-Hagiographie (Konrad von Marburg, Dietrich von Apolda). In: Anthropologie der Kehre. Figuren der Wende in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Udo Friedrich, Ulrich Hoffmann und Bruno Quast. Berlin, Boston 2020 (Literatur – Theorie – Geschichte 21), S. 103–126.
Emmelius, Caroline: Heiligenverehrung in Vita und Gebet. Generische Interferenzen in den Heiligenbüchlein der Freiburger Klarissen. Erscheint in: Andacht und Heiterkeit.

Intermedialität in Handschriften der Freiburger Klarissen. Hg. von Caroline Emmelius und Beatrica Trînca. Vorauss. Berlin, Boston 2024.

Emmelius, Caroline, Beatrice Trînca (Hgg.): Andacht und Heiterkeit. Intermedialität in Handschriften der Freiburger Klarissen. Erscheint vorauss. Berlin, Boston 2024.

Fassler, Margot Elsbeth: Women and Their Sequences. An Overview and a Case Study. In: Speculum 94 (2019), S. 625–673.

Fromm, Hans: Eine mittelhochdeutsche Übersetzung von Dietrichs von Apolda lateinischer Vita der Elisabeth von Thüringen. In: Spätes Mittelalter. Wolfgang Stammler zum Gedenken. Hg. von Hugo Moser und Kurt Ruh. Berlin 1967 (Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie 86), S. 20–45.

Ganina, Natalija: ‚Bräute Christi'. Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster. Edition und Untersuchungen. Berlin, Boston 2016 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 7).

Gottwald, Clytus: Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung. Wiesbaden 1979.

Greenspan, Karen: Erklaerung des Vaterunsers. A Critical Edition of a Fifteenth-Century Mystical Treatise by Magdalena Beutler of Freiburg. Diss. masch. Amherst (Mass.) 1984.

Haggh, Barbara: Two Offices for St. Elizabeth of Hungary. *Gaudeat Hungaria* and *Letare Germania*. Introduction and Edition. Ottawa 1995 (Musicological Studies 65).

Hamburger, Jeffrey F.: St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology. Berkeley, Los Angeles, London 2002.

Hamburger, Jeffrey F., Nigel F. Palmer: The Prayer Book of Ursula Begerin. Bd. 1: Art-Historical and Literary Introduction. Zürich 2015.

Heiland-Justi, Werner: Die Freiburger Klarissen und die Basler Kartäuser. *De sanctis mulieribus et virginibus*. In: Kartäusisches Denken und daraus resultierende Netzwerke vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Internationale Tagung: Kartause Aggsbach 23.–27. August 2011. Zum Anlass des 80. Geburtstages von James Hogg. Hg. von Meta Niederkorn-Bruck. Salzburg 2012 (Analecta Cartusiana 276), Bd. 2, S. 141–150.

Heiland-Justi, Werner (Hg.): Die Legende der heiligen Elisabeth von Dietrich von Apolda. Nach der Freiburger Klarissen-Handschrift von 1481. 2. Auflage. Freiburg i. Br., Basel, Wien 2016.

Heiland-Justi, Werner: Elisabeth. Königstochter von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Heilige. Lindenberg 2007.

Heinzer, Felix: Die ‚heilige Königstochter' in der Liturgie. Zur Inszenierung Elisabeths im Festoffizium *Laetare Germania*. In: Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Aufsätze. Im Namen der Wartburg-Stiftung Eisenach und der Friedrich-Schiller-Universität Jena unter Mitarbeit von Uwe John und Helge Wittmann. Hg. von Dieter Blume und Matthias Werner. Bd. 2. Petersberg 2007, S. 215–225.

von Heusinger, Christian: Spätmittelalterliche Buchmalerei in oberrheinischen Frauenklöstern. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 107 (1959), S. 136–160.

Honemann, Volker: Das Bild der heiligen Elisabeth in der *Vita Sanctae Elisabeth* des Dietrich von Apolda. In: Volker Honemann – Literaturlandschaften. Schriften zur deutschsprachigen Literatur im Osten des Reiches. Hg. von Rudolf Suntrup u. a. Frankfurt a. M. 2008 (Medieval to Early Modern Culture / Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit 11), S. 167–185.

Honemann, Volker: Deutsche Literatur in der Laienbibliothek der Basler Kartause 1480–1520. Münster, New York 2020 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 22).

Hortulus animae. Straßburg: Wilhelm Schaffener, 1498 (GW 12969).
Huyskens, Albert (Hg.): Der sog. Libellus de dictis quatuor ancillarum s. Elisabeth confectus. Kempten, München 1911.
Jones, Claire T.: Liturgie und kreative Sinnstiftung in den dominikanischen Schwesternbüchern. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022), S. 333–352.
Kraß, Andreas, Christina Ostermann (Hgg.): Hymnus, Sequenz, Antiphon. Fallstudien zur volkssprachlichen Aneignung liturgischer Lieder im deutschen Mittelalter. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 3).
Kraß, Andreas: Liturgie des Lieblingsjüngers. Die Sequenz *Iohannes Iesu Christo* in lateinischer Messe und volkssprachlicher Andacht. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52 (2022), S. 209–232.
Lentes, Thomas: Gebetbuch und Gebärde. Religiöses Ausdrucksverhalten in Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in undis zu Straßburg (1350–1550). 2 Bde. Diss. Münster 1996.
Lomnitzer, Helmut: Zu deutschen und niederländischen Übersetzungen der Elisabeth-Vita Dietrichs von Apolda. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 89 (1970), S. 53–65.
Lomnitzer, Helmut: Art. ‚Dietrich von Apolda'. In: VL^2 2 (1980), Sp. 103–110.
Mone, Franz Joseph (Hg.): Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Hss. hg. und erklärt von Franz Joseph Mone. Bd. 3: Heiligenlieder. Freiburg i. Br. 1855, Nachdruck Aalen 1964.
Mossman, Stephen, Nigel F. Palmer, Felix Heinzer (Hgg.): Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg. Berlin, Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 4).
Nemes, Balázs J.: *oratio generalis sororis Mechthildis*. Philologisches Bemühen in der Erfurter Kartause um den authentischen Wortlaut eines Fürbittgebets aus Mechthilds von Magdeburg *Lux divinitatis* als Ausdruck biographischen Textverständnisses. In: Mittellateinisches Jahrbuch 57 (2022), S. 236–283.
Nowakowski, Nina: Eine biblische Heilige in klösterlicher Gemeinschaft. Maria Magdalena. In: Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter. Hg. von Julia Weitbrecht u. a. Berlin 2019 (Philologische Studien und Quellen 273), S. 247–267.
Palmer, Nigel F.: Der Basler Kartäuser Heinrich Arnoldi und seine an heilige Frauen gerichteten *Meditationes et orationes*. Mit einer Textausgabe der Katharina von Alexandrien und Odilia. In: Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Johanna Thali und Nigel F. Palmer. Berlin, Boston 2020 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 9), S. 315–372.
Ranke, Ernst: Chorgesänge zum Preis der h. Elisabeth, aus mittelalterlichen Antiphonarien mit Bearbeitungen der alten Tonsätze durch Müller, Odenwald und Tomadini. Hg. von dems. Leipzig 1883.
Ranke, Ernst: Chorgesänge zum Preis der h. Elisabeth, aus mittelalterlichen Antiphonarien mit Bearbeitungen der alten Tonsätze durch Müller, Odenwald und Tomadini. Hg. von dems. Zweite Abtheilung mit Beiträgen von Prof. Commer. Leipzig 1884.
Redzich, Carola: *Apocalypsis Joannis tot habet sacramenta quot verba*. Studien zu Sprache, Überlieferung und Rezeption hochdeutscher Apokalypseübersetzungen des späten Mittelalters. Berlin, New York 2010 (MTU 137).
Ringler, Siegfried: Art. ‚Langmann, Adelheid'. In: VL^2 5 (1985), Sp. 600–603.
Roest, Bert: Order and Disorder. The Poor Clares between Foundation and Reform. Leiden 2013 (The Medieval Franciscans 8).

Ruh, Kurt: Art. ‚Franziskus von Assisi'. In: VL² 2 (1980), Sp. 837–842; VL² 11 (2004), Sp. 454.
Ruh, Kurt: Art. ‚Klara von Assisi'. In: VL² 4 (1983), Sp. 1172–1183; VL² 11 (2004), Sp. 849.
Ruh, Kurt: Art. ‚Konrad von Bondorf'. In: VL² 5 (1985), Sp. 141–145; VL² 11 (2004), Sp. 876.
Ruh, Kurt: Art. ‚Sibilla von Bondorf'. In: VL² 8 (1992), Sp. 1133f.
Schiewer, Hans-Jochen: Die beiden Sankt Johannsen, ein dominikanischer Johannes-Libellus und das literarische Leben im Bodenseeraum um 1300. In: Oxford German Studies 22 (1993), S. 21–54.
Schlechter, Armin, Gerhard Stamm: Die Handschriften der badischen Landesbibliothek in Karlsruhe XIII. Die kleinen Provenienzen. Beschrieben von A. S. und G. St. Nach Vorarbeiten von Kurt Hannemann und Andreas Degkwitz. Wiesbaden 2000.
Schmidt, Christian: Andacht und Identität. Selbstbilder in Gebetszyklen der Lüneburger Frauenklöster und des Hamburger Beginenkonvents. In: Identität und Gemeinschaft. Vier Zugänge zu Eigengeschichten und Selbstbildern institutioneller Ordnungen. Hg. von Mirko Breitenstein u. a. Berlin 2015 (Vita regularis. Abhandlungen 67), S. 125–148.
Schmidt, Christian: *Vita mixta* als *vita perfecta*? Lebensformdifferenz und Vollkommenheit in der *Vita sancte Elyzabeth lantgravie* (1236/37) des Caesarius von Heisterbach. In: *Vita perfecta?* Zum Umgang mit divergierenden Ansprüchen an religiöse Lebensformen in der Vormoderne. Hg. von Daniel Eder, Henrike Manuwald und Christian Schmidt. Tübingen 2021 (Otium 24), S. 59–87.
Schmidt, Christian: *ir dage sunder si verdreib*. Rückzüge Elisabeths von Thüringen in der Verslegende *Sente Elsebede leben* (um 1300). In: Rückzug. Produktivität des Solitären in Kunst, Religion und Geschlechtergeschichte. Hg. von Jenny Haase, Xenia von Tippelskirch und Beatrice Trînca. Erscheint Würzburg 2022 (Film - Medium - Diskurs 99).
Schönherr, Alfons: Die mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek Solothurn. Solothurn 1964.
Schulz, Susanne: Eine oberdeutsche Übersetzung der Vita der hl. Elisabeth nach Dietrich von Apolda. Text und Untersuchungen. Diss. masch. Marburg 1993.
Spohn, Verena: Vom Du erzählen. Die Du-Anrede als narrative Strategie in volkssprachlichen religiösen Texten des späten Mittelalters. Erscheint Tübingen 2022.
Steingräber, Erich: Neun Miniaturen aus einer Franziskus-Vita. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 13 (1952), S. 237–241.
Strauch, Philipp (Hg.): Die Offenbarungen der Adelheid Langmann. Klosterfrau zu Engelthal. Straßburg, London 1878 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der Germanischen Völker 26).
Strauch, Philipp (Hg.): Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik. Freiburg i. Br., Tübingen 1882, Nachdruck Amsterdam 1966.
Studer, Monika: Exempla im Kontext. Studien zu deutschen Prosaexempla des Spätmittelalters und zu einer Handschrift der Straßburger Reuerinnen. Berlin, Boston 2013 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 6).
Thali, Johanna, Nigel F. Palmer (Hgg.): Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Berlin, Boston 2020 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 9).
Theben, Judith: Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. Untersuchungen – Texte – Repertorium. Berlin, New York 2010 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 2).
Thelen, Christian: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 1989 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 18).

Trînca, Beatrice: Verschobener Frühling. Zur Franziskus-Vita Sibillas von Bondorf (BL Add Ms 15710). In: Spiritual Vegetation. Vegetal Nature in Religious Contexts Across Medieval and Early Modern Europe. Hg. von Guita Lamsechi und Beatrice Trînca unter Mitarbeit von Tobias Petry. Göttingen 2022 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 26), S. 173–189.

Ubl, Linus: Manifestation und Konstruktion von Frauenmystik. Prozessuales Schreiben in der oberdeutschen Überlieferung der Mechthild von Hackeborn. Diss. Oxford 2019.

Volfing, Annette: John the Evangelist and Medieval German Writing. Imitating the Inimitable. Oxford 2001.

Volfing, Annette: The Daughter Zion Allegory in Medieval German Religious Writing. London, New York 2017.

Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 6., neu bearb. Aufl. München 2001.

Weitlauff, Manfred: Art. ‚Ebner, Margareta'. In: VL^2 2 (1980), Sp. 303–306.

Williams-Krapp, Werner: Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte. Tübingen 1986 (Text und Textgeschichte 20).

Williams-Krapp, Werner: Die Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Modelle literarischer Interessenbildung. Berlin, Boston 2020 (Geschichte der dt. Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. III,2,1).

Winston-Allen, Anne: *Es [ist] nit wol zu gelobind, daz ain frowen bild so wol kan arbaiten*. Artistic Production and Exchange in Women's Convents of the Observant Reform. In: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung Krone und Schleier. Hg. von Jeffrey F. Hamburger u. a. Turnhout 2007, S. 187–195, S. 436 f. [Abb. 1–3], S. 490 f. [Tafel 16–17].

Winston-Allen, Anne: Gender and Genre in Manuscript Illustration? In: Manuscripta 53 (2009), S. 213–237.

Winston-Allen, Anne: Networking in Medieval Strasbourg. Cross-Order Collaborations in Book Illustration among Women's Reformed Convents. In: Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg. Hg. von Stephen Mossman, Nigel F. Palmer und Felix Heinzer. Berlin, Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 4), S. 197–212.

Winston-Allen, Anne: ‚Nonnenmalerei'. Iconography in Convent Women's Art of the Upper-Rhine Region. In: Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im Spätmittelalter. Studien und Texte. Hg. von Barbara Fleith und René Wetzel. Berlin, New York 2009 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 1), S. 141–156.

Winston-Allen, Anne: Women as scribes and illustrators in the age of reform. The Basel connection. In: Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Johanna Thali und Nigel F. Palmer. Berlin, Boston 2020 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 9), S. 177–200.

Würth, Ingrid: Die Aussagen der vier Dienerinnen im Kanonisationsverfahren Elisabeths von Thüringen (1235) und ihre Überlieferung im Libellus. In: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte 59/60 (2005/2006), S. 7–74.

Würth, Ingrid: Die Aussagen der vier ‚Dienerinnen' im Kanonisationsprozess und ihre Überlieferung im sogenannten *Libellus*. In: Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Aufsätze. Im Namen der Wartburg-Stiftung Eisenach und der Friedrich-Schiller-Universität Jena unter Mitarbeit von Uwe John und Helge Wittmann. Hg. von Dieter Blume und Matthias Werner. Bd. 2. Petersberg 2007, S. 187–192.

Matthias Standke

Hymnus und Gebet bei den franziskanischen Gürtelbruderschaften

Semireligiose Prozessionen zwischen Liturgie und Volkssprache

Im Jahr 1558 wurde die ‚Erzbruderschaft vom Gürtel des Hl. Franz von Assisi' (*Archiconfraternitas Chordigerorum Sancti Francisci Assiensis*) durch Felice Peretti di Montalto, dem späteren Papst Sixtus V. initiiert.[1] Die Laienbruderschaft war ein Zusammenschluss aus frommen Christen, die als Zeichen ihrer ausgeprägten Bußbereitschaft und in Erinnerung an ihr Vorbild, den Hl. Franziskus, einen schmalen Gürtel über ihren Gewändern trugen.[2] Dem Orden der Franziskaner ähnlich fand die Vereinigung rasch Verbreitung, und auch im deutschen Sprachraum des späten sechzehnten bzw. vor allem des frühen siebzehnten Jahrhunderts entstanden mehrere Bruderschaften.[3] Von zentraler Bedeutung für das religiöse Leben dieser Gemeinschaften waren die monatlichen Prozessionen und Andachten, die bereits 1585 durch ein päpstliches Altarprivileg legitimiert wurden.[4] Während der Prozession – die meist in der jeweiligen Franziskanerkirche vor Ort abgehalten wurde – sang man stationsweise mehrere volkssprachige Antiphonen sowie Hymnen und sprach Gebete. Die Teilnahme an der Prozession erwirkte einen Generalablass.[5] Ihre besondere Attraktivität zog die Laienbruderschaft, deren Anhängerschar vom Fürstenstand bis zum Tagelöhner reichte und

1 Siehe dazu Frank, Sp. 1110.

2 Die päpstliche Bulle *Ex supernae dispositionis* vom 19. November 1585 vermerkt: *Archiconfraternitas utriusque sexus christifidelium, qui chordam per eiusdem Ordinis fratres geri solitam, ex illorum devotione deferant, ac illa cingantur, sub invocatione eiusdem S. Francisci* […]. Hier zitiert nach Börner, S. 268 Anm. 2.

3 Zur Verbreitung des Ordens und auch seiner bevorzugten Stellung bei Laien gegenüber dem Dritten Orden der Franziskaner siehe Börner, S. 274 (hier ein entsprechendes Zitat des Löwener Guardian von 1616). Bereits Chiminelli, der sich vor allem auf die Rolle von Sixtus V. bei der Etablierung der Bruderschaft konzentriert, spricht in diesem Kontext von einem „[r]isveglio spirituale nella dinamica" der Gürtelbruderschaft; Chiminelli, S. 99 f.

4 Zum Altarprivileg siehe Chiminelli, S. 88–92.

5 Mitglieder erhielten einen vollkommenen Ablass, Nicht-Mitglieder, die an der Prozession teilnahmen, erhielten einen hundertjährigen Ablass. Siehe dazu die päpstliche Bulle Sixtus' V. *Cum nos alias* vom 7. Mai 1586. Zum Ablauf der Prozessionen siehe einleitend Börner, S. 280–284.

https://doi.org/10.1515/9783110759112-012

sowohl männliche als auch weibliche Mitglieder umfasste,[6] vermutlich aus den relativ niederschwellig gehaltenen Bei- und eben auch Austrittsmöglichkeiten.

Der nachfolgende Beitrag fokussiert die in der rezenten mediävistischen Forschung kaum beachtete semireligiose Gemeinschaft und ihre monatlich abgehaltene Prozession im deutschsprachigen (oberdeutschen) Raum vor dem Hintergrund eines volkssprachigen Druckes vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Zunächst wird hierfür eine historiographische wie philologische Verortung des gedruckten Prozessionsbuches vorgenommen. Dieser Schritt scheint umso wichtiger, als die Datierung des Drucks eine lokale wie temporale Neubewertung vom ersten Wirken der Gürtelbruderschaft im oberdeutschen Raum erlaubt. Im Anschluss steht der Inhalt des Prozessionsbuchs im Mittelpunkt. Neben einer Darstellung des Aufbaus geht es um eine analytische Auseinandersetzung mit der für den Druck getroffenen Quellenauswahl und den Formen ihrer Übersetzung bzw. Übertragung. Erst auf der Basis dieser Befunde werden vergleichende Aussagen zum Verhältnis der einzelnen Texte (Hymnus, Antiphon, Gebet), ihrer Wirkung und Funktion für die monatliche Prozession der Gemeinschaft möglich. Für einen besseren Nachvollzug ist den Ausführungen eine Edition des Prozessionsbüchleins mit seinen Antiphonen, Gebeten, Hymnen und Versikeln als Lesetext beigefügt.

1 Franziskanische Gürtelbruderschaften im oberdeutschen Raum: eine Neueinschätzung

Obgleich die Forschung zu spätmittelalterlicher Frömmigkeit,[7] gerade auch im Kontext der laikalen Kultur,[8] in den letzten Jahrzehnten zugenommen hat, stagniert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Laienbruderschaften und insbesondere die mit der Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus.[9] Seit der

6 Siehe hierzu ebd., S. 284–290.

7 Neben Arnold Angenendts basaler Einführung in die Religiosität und Frömmigkeit des Mittelalters ist hier vor allem die spezifische Forschung zum Spätmittelalter von Berndt Hamm zu nennen.

8 Bereits Ende der 1980er Jahre machte Klaus Schreiner auf das Thema der laikalen Frömmigkeit im Spätmittelalter aufmerksam und prägte mit seinem Kolloquium am Historischen Kolleg in München die Forschung.

9 Hier sei vor allem auf den 2018 erschienenen Tagungsband von Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz und Alfred Stefan Weiß verwiesen, der die frühneuzeitlichen Bruderschaften als gesamteuropäisches Phänomen umreißt. Die Bruderschaft vom Gürtel des Hl. Franziskus wird darin allerdings nur am Rande in einem Beitrag über die ungarischen Bruderschaften des achtzehnten

akribischen Arbeit von Egid Börner zum *Dritten Orden und den franziskanischen Bruderschaften in Kurbayern* von 1988 ist lediglich ein neuerer Lexikonartikel zur Gürtelbruderschaft entstanden, der gattungskonform nur die rezenten Daten und Ergebnisse wiedergibt.[10] So ist es allein Egid Börner, der die Geschichte der Bruderschaft umreißt. Seiner Darstellung folgend hatte diese ihren Ursprung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien und breitete sich von dort über die Alpen zügig im deutschsprachigen Raum aus.[11] Dabei war die Verbreitung der Laienbruderschaft immer auf ansässige Franziskanergemeinschaften in den jeweiligen Ordensprovinzen vor Ort angewiesen, zunächst auf konventuale Niederlassungen, aber schon ab Ende August 1587 auch auf observante Einrichtungen.[12] Börner hält im Anschluss an die datenreichen älteren Arbeiten von Chiminelli und Roggen fest:

> Die Gürtelbruderschaft wurde in nachtridentinischer Zeit zur eigentlichen Laiengemeinschaft, die die franziskanischen Männerorden betreuten und förderten. [...] Knapp 50 Jahre nach der Errichtung soll es nach Angaben eines zeitgenössischen Manuals in Italien 15000 Gürtelträger der Konventualen, 6390 der Observanten, 17205 der Kapuziner, 2000 des regulierten Dritten Ordens, 73900 weibliche bei den Klarissen und unzählige beim weltlichen Dritten Orden gegeben haben. [...] [D]ieser lag im 16. Jahrhundert völlig darnieder und wurde erst langsam von der iberischen Halbinsel ausgehend zu neuem Leben erweckt. Seine Stelle nahm seit 1585 die Gürtelbruderschaft ein.[13]

Für den von Börner untersuchten kurbayrischen Raum könne das Gründungsdatum einer ersten Gürtelbruderschaft „nicht eruiert werden".[14] Seine für die Anfänge des siebzehnten Jahrhunderts vorrangig auf lateinische Quellen gestützten Analysen datieren das älteste Dokument, ein Münchner Mitgliederbuch, auf das Jahr 1606.[15] Zwar kommt Börner aufgrund der darin enthaltenen Daten zu dem Schluss, dass „mit Sicherheit [...] die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert"

Jahrhunderts erwähnt; siehe Forgó, S. 100. Zudem sei auf die online publizierte Dissertationsschrift von Alessandro Serra aus dem Jahr 2010 verwiesen, der die diversen laikalen Bruderschaften Italiens seit der Frühen Neuzeit untersucht und dabei auch die Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus im Vergleich mit der Bruderschaft von den Stigmata des Hl. Franziskus fokussiert; siehe Serra, bes. S. 287–290.

10 Börner kann für seine Arbeit ebenfalls nur auf eine spärliche Forschung zurückgreifen, vor allem auf die Arbeit von Chiminelli (1957) und die von Roggen (1971). Zum Lexikonartikel siehe Frank (1995).

11 Siehe dazu im Folgenden Börner, S. 272–274.

12 Ebd., S. 274.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 274f.

für die Einrichtung einer Gürtelbruderschaft angenommen werden kann, aber auch seine wiederum vornehmlich aus lateinischen Quellen ermittelten Ersterwähnungen von Gürtelbruderschaften in weiteren kurbayerischen Städten bzw. sein lokaler Fokus verzerren die Datenlage für den oberdeutschen Raum.[16]

Ein Blick in Börners deutschsprachiges Quellenverzeichnis zeigt zweierlei. Erstens stammt das älteste dort aufgeführte Dokument aus dem Jahr 1631.[17] Es handelt sich um ein sogenanntes Bruderschaftsbüchlein, das vom Tiroler Provinzial Heinrich Sifrid verfasst und in Innsbruck bei Daniel Mayr gedruckt wurde.[18] Ein Exemplar des Drucks findet sich heute in München, UB unter der Sigle 0014/W 8 Asc. 357. Zweitens offenbart sich, dass Börner auch für die Verbreitung deutschsprachiger ‚Bruderschaftstexte' von einer Süd-Nord-Bewegung ausgeht. Dabei ist für ihn das Werk von Sifrid in doppelter Weise leitend, denn es stellt nicht nur den Ausgangspunkt für eine erste bayerische Ausgabe im Jahr 1657 dar,[19] die sich im Vorwort explizit auf die Innsbrucker Ausgabe von 1631 bezieht und die unter dem gleichen Titel bereits 1642 in Innsbruck erschien.[20] Vielmehr sei das gut tausendseitige Handbuch des Tiroler Provinzials auch die Grundlage für spätere Kurzfassungen, die „bereits zehn Jahre später [...] folgen."[21] Die hier vorliegenden Quellenfunde lassen andere Schlüsse zu.

Erstens ist eine deutschsprachige Überlieferung von Bruderschaftstexten deutlich früher anzusetzen. Das älteste Dokument, welches im Kontext der von mir vorgenommenen, allein auf neuere Datenbanken gestützten Recherche gefunden wurde, datiert auf das Jahr 1596 (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th S 1880).[22] Es handelt sich um eine bei Adam Berg in München gedruckte Übertragung der päpstlichen Bulle Sixtus' V. (*Cum nos alias* vom 7. Mai 1586), die den besonderen Ablass der Bruderschaft regelt. Der Druck dient der öffentlichen Verbreitung der päpstlichen Indulgenz und somit auch der Steigerung des Bekanntheitsgrades der Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus.[23] Dass die Gürtelbruderschaft bereits

---

16 Ebd., S. 276–280. Auf S. 279 findet sich eine tabellarische Übersicht der Ersterwähnungen.

17 Ein Quellenverzeichnis findet sich ebd., S. 71–76. Später merkt Börner an: „Im süddeutschen Raum wurden bereits während des dreißigjährigen Krieges die ersten Handbücher für die Chordigeri verfaßt. Das vermutlich älteste derartige Manual erschien 1631 in Innsbruck [...]." Siehe ebd., S. 296.

18 Angaben zu Sifrid finden Sich bei Börner auf S. 71 und 296.

19 Ein Exemplar findet sich heute in der Konventsbibliothek von St. Anna in München, Fra. 249.

20 Börner, S. 71f. (hier auch Anm. 80) sowie S. 296f.

21 Ebd., S. 71. Genauere Angaben zu den Kurzfassungen liefert Börner indes nicht.

22 Genutzt wurden VD 16, VD 17 und MDZ. Link zum Druck: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11295822 (24. August 2021).

23 Anlage und Übersetzung des Drucks sind nicht mit der 1604 bei Andreas Angermayer in Ingolstadt erschienenen Übertragung der Bulle zu vergleichen. Angermayers Ausgabe ergänzt

vor 1606 (Börners ältestem Beleg) in München aktiv war, gibt zudem ein weiteres volkssprachiges Dokument preis, der Reisebericht des Augsburger Kaufmanns und Diplomaten Philipp Hainhofer. Hainhofer vermerkt für seinen Besuch in München im Jahr 1603 (fol. 129^{r-v}),[24] dass in *der baarfuesser Münch kürchen* (gemeint ist die Klosterkirche St. Anton) eine Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus ansässig sei, deren Mitglied *ain doppelte Von weissem garn gezwürnte gürtel* [...] *muß auf blosem leib stets Vmb die Waichen herumb tragen*. Sein Wissen über die Gepflogenheiten, Prozessionen und Ablässe der Bruderschaft in München erhält Hainhofer aus erster Hand, da *auch Vnser würthin Jn selbiger bruederschafft* [*Jst*]. Ein dritter Beleg für ein früheres Vorhandensein der franziskanischen Gürtelbruderschaft im oberdeutschen Raum findet sich in der Heimatstadt des Druckers des vorliegenden Prozessionsbüchleins.[25] In Augsburg wurde 1590 nach einem längeren Rechtsstreit die Ulrichskapelle des hohen Doms St. Afra und St. Ulrich der Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus überlassen,[26] die durch den seit 1587 ansässigen Beichtvater des Domkapitels, dem observanten Franziskanerpater Jodokus Graßmann, eingeführt wurde.[27]

Zweitens ist Börners Süd-Nord-Bewegung bei der Verbreitung der deutschsprachigen Bruderschaftstexte auf der Basis des vorliegenden Datenmaterials nicht mehr zu belegen, auch wenn gemessen an der Ausbreitungsrichtung der Gemeinschaft von einer parallelen Entwicklung auszugehen ist. Zudem zeigen die Funde, dass nicht das umfängliche Kompendium Heinrich Sifrids Ausgangspunkt für kürzere bzw. kompaktere Bruderschaftstexte war, sondern dass zunächst einzelne Texte wie die päpstliche Bulle oder das Prozessionsbüchlein in Umlauf waren, die dann mitunter auch gemeinsam publiziert werden konnten.

---

unter anderem weitere päpstliche Indulgenzen, um so implizit die besondere Stellung der Gürtelbruderschaft und ihrer Indulgenz zu betonen.

24 Die Reiseberichte Philipp Hainhofers sind durch ein Digitalisierungsprojekt der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel online zugänglich; siehe hier https://hainhofer.hab.de/reiseberichte/muenchen1603#fol129r und https://hainhofer.hab.de/reiseberichte/muenchen1603#-fol129v (24. August 2021).

25 Für die bibliographischen Hinweise zu diesem dritten Beleg bin ich Frau Dr. Ursula Timann von der Herzog August Bibliothek zu Dank verpflichtet.

26 Zu dem sogenannten Fall Peutinger, einem Begräbnisrechtsstreit, siehe Strecker, S. 114–117.

27 Die Übergabe der Ulrichskapelle an die Bruderschaft und deren Initiator erwähnt Rummel, S. 111.

2 Aufbau und Inhalt des Prozessionsbüchleins

Der vorliegende Druck des Prozessionsbuchs (Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1a)[28] wurde 1604 bei Andreas Angermayer in Ingolstadt gedruckt. Angermayer hatte 1599 nach dem Tod seines Arbeitgebers, des Druckers Wolfgang Eder, dessen Witwe, Elisabeth, geheiratet und die in Augsburg ansässige Offizin weitergeführt.[29] Unter seiner Ägide entstanden diverse weltliche wie geistliche, volkssprachige wie lateinische Drucke. Das hier untersuchte, im Duodezformat publizierte Prozessionsbüchlein umfasst elf Blätter, wurde also wahrscheinlich für einen Bogen konzipiert. Heute ist der Druck mit einem weiteren bei Angermayer im Jahr 1604 verlegten Buch zusammengebunden (Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1),[30] es handelt sich hierbei um eine volkssprachige Ausgabe der päpstlichen Ablassbulle samt Altarprivileg, die von Sixtus V. im Jahr 1586 für die Gürtelbruderschaft ausgestellt wurden, sowie Erläuterungen des Ablasses und ein Officium für den Hl. Franziskus. Die inhaltliche Nähe der beiden Drucke hat Angermayer vermutlich dazu bewogen, deren Texte bei einer Neuauflage direkt zusammen zu publizieren. Hierfür spricht ein in seiner Offizin 1613 erschienener Druck (Exemplar: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th O 648),[31] der alle Werke enthält und der eine entsprechende verlegerische Konzeption aufweist, die im Druck von 1604 nicht angelegt war.[32]

Das nachfolgende, hier für Anschauungszwecke rekonstruierte Inhaltsverzeichnis vermittelt einen ersten Eindruck über den Aufbau und den Inhalt des Prozessionsbüchleins der Ingolstädter Gürtelbruderschaft. Auffallend sind sicherlich

---

28 Link zum Druck: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10455733 (30. Juli 2021).

29 Zu Angermayer und der Eder'schen bzw. Weißenhorn'schen Offizin siehe den Online-Artikel von Ernst, Zur Geschichte des Ingolstädter Buchdrucks.

30 Der Druck ist abrufbar unter: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10268810 (24. Juli 2021). Zudem gibt es zwei weitere Beibände, zwei Drucke des frühen achtzehnten Jahrhunderts; siehe München, BSB, Asc. 5117 (https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10268809; 30. August 2021) und München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 2 (https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10268811; 30. August 2021).

31 Link zum Druck: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11289964 (30. Juli 2021).

32 Der Druck von 1613 weist zwar das gleiche Layout (Format, Type etc.) wie der frühere Druck auf, allerdings besitzt er eine durchgehende Zählung und nur einen abschließenden Kolophon. Der frühere Druck hatte jeweils eine eigene Zählung sowie eigenständige Kolophone. Zudem weist eine Kustode am Ende der päpstlichen Bulle auf den Textanfang des folgenden Werkes hin. Diese Änderungen sprechen für eine verlegerische Neukonzeption, die nicht nur ein späteres Zusammenbinden vorsah, sondern von vornherein die beiden Werke als gedruckte Einheit verstand.

die fast gleichmäßige Anlage der Gebets- und Gesangstexte sowie die Gliederung in drei Prozessionsstationen. Letzteres verweist auf den Gebrauchscharakter des Druckes, der sukzessive während der Prozession rezipiert werden konnte und so für seine Leserschaft einen reibungslosen Ablauf bzw. eine kontinuierliche Teilhabe an der Prozession sicherstellte. Die lateinischen Anfangsverse der jeweiligen Textvorlagen finden sich bereits im Druck. Sie ermöglichen nicht nur eine genaue Quellenzuordnung des volkssprachigen Textes, sondern verhelfen den nicht in der Sprache der Liturgie abgedruckten Texten durch ihre direkte Voranstellung zu Authentizität.

Erste Station	
Antiphon:	*Salve sancte Pater / Francisce du gegruesset bist*
Versikel:	*Ora pro nobis / Bit fuer uns*
Erstes Gebet:	*Deus qui ecclesiam / O Gott der du in deinem Thron*
Zweites Gebet:	*Actiones nostras / Noch ferner Herr wir bitten dich*
Erster Hymnus:	*Proles de Coelo prodiit / Franciscus ist von Gott gsand*
Zweiter Hymnus:	*Plaude turba paupercula / Frew dich du armer hauff zu gleich*
Zweite Station	
Antiphon:	*Francisci floret Hortulus / Francisci Orden ist bkand*
Versikel:	*Orate Sancti omnes / Ihr Heiligen bittet allzugleich*
Erstes Gebet:	*Deus qui sacrum / O Gott und Vatter der du hast*
Zweites Gebet:	*Defende quaesumus / O Herr noch ferner bitten wir*
Hymnus:	*De*[c]*us morum Dux minorum / Franciscus zwar ohn arge List*
Dritte Station	
Antiphon:	*Caelorum candor / Der him*[m]*el gibt ein klaren Schein*
Versikel:	*Signasti / Franciscus fuenff Wunden tregt groß*
Erstes Gebet:	*Deus qui mira / Das Creutz viel d*[er] *Geheimnus hat*
Zweites Gebet:	*Concede quaesumus / Wir haben auch viel Suend gethan*
Drittes Gebet:	*Praetende / Noch uber das*
Schlussgebet	
	Gebett zu dem heyligen Vatter S. Francisco

Für jede Station scheint es grundsätzlich eine Antiphon, einen Versikel, zwei Gebete und einen Hymnus zu geben, sodass Gesang und Gebet, oder anders gesagt Anrufung, Lobpreis und Meditation im Wechsel stehen. Dieses ‚Muster' ist zwar nur für die zweite Station umgesetzt worden, allerdings belegen spätere Ausgaben von Prozessionsbüchlein oder Handbüchern der Bruderschaft, dass es ein Interesse gab, auch bei der dritten Station einen Hymnus zum Lobpreis des Franziskus anzustimmen. Hierfür wurde aber nicht die symmetrische Abweichung im Aufbau der einzelnen Etappen korrigiert bzw. die scheinbare Doppelung der Hymnen in der ersten Station ausgeglichen und eines der drei Gebete der dritten Station gestrichen, vielmehr wurde ein beschließender Hymnus ergänzt: *Crucis*

Christi mons Alvernae / Der Berg Alverne wol bekannt.[33] Im Anschluss an die drei inhaltlich ähnlich gestalteten Stationen folgt ein längeres Gebet zum Hl. Franziskus, das den vorherigen Prozessionsetappen aber ebenfalls sehr nahesteht.

3 Textauswahl und Übersetzung: eine Analyse

Im Folgenden gilt es in zwei Durchgängen, den bereits vorgestellten Inhalt des Prozessionsbüchleins näher zu untersuchen. Hierfür werden einerseits die Textauswahl und andererseits das Verhältnis von lateinischer Vorlage und volkssprachigem Text berücksichtigt. Neben der Frage nach der lateinischen Quelle und ihrem jeweiligen Verfasser steht also auch die Frage nach der Transferleistung, oder anders formuliert die Frage nach der jeweiligen Form des Übersetzens oder Übertragens.[34] Die Durchgänge orientieren sich nur sporadisch an der Textfolge des Prozessionsbüchleins, gerade der erste Durchgang hinterfragt die Texte gattungsspezifisch nach deren Vorlagen und Verfassern.

3.1 Vorlagen und Verfasser

Erstens die Antiphonen: Insgesamt sind drei Antiphonen im Prozessionsbüchlein enthalten. Alle drei entstammen dem offiziellen franziskanischen Reimofficium,[35] das seine Anfänge im dreizehnten Jahrhundert fand. Verfasser dieses um 1231/32 entstandenen Werkes war der Chormeister des Pariser Studienkonventes des Franziskanerordens, Julian von Speyer.[36] Julian arrangierte sein Officium nur

---

33 Der Hymnus findet sich bspw. bei ansonsten gleicher Reihung des Inhalts in dem deutlich umfangreicheren Bruderschaftsbüchlein (1000 Seiten) des Provinzials der Tiroler Ordensprovinz Heinrich Sifrid *Heilig Seraphisch Liebbrin*[*n*]*endes Hertz* (München, UB, 0014/W 8 Asc. 357, hier S. 681).

34 Zu diesem Problem kultureller Reproduktion und den damit einhergehenden Fragen siehe einleitend Hausmann, S. XI–XVI, im Folgenden S. XI. Ich nutze den Begriff der Übertragung zwar angelehnt an Hausmann als weitergefasste Kategorie des Reproduzierens, allerdings nicht in dem von ihm vorgestellten engeren Sinne, in dem „[d]as Reprodukt [...] die Vorlage dabei mehr oder minder weitgehend ersetzen [kann und soll] (Verdoppelung).“ Gerade „punktuelle oder partielle Wiedergaben“ erscheinen in neuen Arrangements, wie etwa dem vorliegenden Prozessionsbüchlein, als kompositorisch neugefasste Übertragung von Texten einer oder verschiedener Vorlagen.

35 Eine Ausgabe findet sich bei Felder, S. 107–125.

36 Zu Julian von Speyer und seinem Reimofficium siehe im Folgenden einleitend Berg, Sp. 900–902.

wenige Jahre nach dem Tod und der Heiligsprechung von Franziskus eng angelehnt an die erste Franziskusvita des Thomas von Celano, wofür er unter anderem auch liturgische Texte bedeutender Zeitgenossen nutzte. So stammt etwa die als *Benedictus* verwendete Antiphon *Salve sancte pater* / *Francisce gegruesset bist* von Thomas von Capua,[37] dem erwählten Erzbischof von Neapel und einflussreichem Kurienkardinal zur Zeit der franziskanischen Ordensgründung.[38] Ähnliches gilt für die ebenfalls als *Benedictus* angestimmte Antiphon *Caelorum candor splenduit* / *Der Him*[*m*]*el gibt ein klaren Schein*, die Kurienkardinal Rainer Capocci, Bischof von Viterbo verfasste.[39] Die dritte Antiphon *Francisci floret hortulus* / *Francisci Orden ist bekand* ist ein späterer Zusatz zum Reimofficium, der sich zuerst im fünfzehnten Jahrhundert nachweisen lässt und zur Vesper gesungen wurde.[40]

Zweitens die Gebete: Die sieben Gebete des Prozessionsbüchleins finden sich „ebenfalls [in] den offiziellen liturgischen Texten des Ordens“,[41] doch lassen sich für diese keine Verfasserzuschreibungen vornehmen. Auffällig ist die Anlage der Gebete in den einzelnen Stationen, denn für jede wurde ein Gebet gewählt, das sich direkt an den Heiligen richtet, während sich das jeweils andere an Gott, die Gottesmutter oder Christus wendet. Hervorzuheben ist sicherlich das Gebet *Deus, qui Ecclesiam* / *O Gott, der du in deinem Thron*, welches 1575, also vor der Drucklegung des Prozessionsbüchleins und vor dem Pontifikat Sixtus V., durch Giovanni Pierluigi da Palestrina zu einer sechsstimmigen Motette weiterbearbeitet wurde.[42] Lediglich das abschließende Gebet scheint auf keine liturgische Vorlage rekurrieren zu können, darauf deutet bereits das fehelende lateinische Incipit hin, welches den übrigen Texten im Prozessionsbüchlein immer vorangestellt ist.

Drittens die Hymnen: Für die drei Hymnen gilt das gleiche, was bereits für die drei Antiphonen festgehalten wurde. Alle drei entstammen dem franziskanischen Reimofficium Julians von Speyer, der auch für diese Hymnentexte auf bekannte zeitgenössische Verfasser zurückgriff. Das prominenteste Beispiel ist der das Reimofficium eröffnende Vesperhymnus *Proles de coelo prodiit* / *Francis-*

---

37 Cantus-ID 204368.

38 Zu Thomas von Capua siehe zusammenfassend Schaller, Sp. 714.

39 Cantus-ID 200711. Die Antiphon findet sich auch in einem Vermerk zum Hymnus *Plaude turba paupercula*; siehe AH 52, S. 181, in Anm. zu Nr. 197.

40 Ein entsprechender Hinweis auf eine Prager Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts findet sich in AH 24, S. 8. Siehe außerdem Bruning, S. 379.

41 Börner, S. 301.

42 Palestrina, Motettorum, Lib. III, 27. RISM Index: 1001008979 (https://opac.rism.info/search?id=1001008979&View=rism; 25. August 2021).

cus ist von Gott gsand.[43] Der Hymnus wurde von Papst Gregor IX. verfasst, jenem Papst, der noch als Kardinal Hugolino d'Ostia die Gründung des Franziskanerordens maßgeblich vorantrieb und der dann als Papst die ersten beiden Ordensmitglieder heiligsprach: Franziskus (1228) und Antonius von Padua (1232).[44] Gregor IX. wurde zudem schon im dreizehnten Jahrhundert als zentrale Figur bei der Etablierung des Ordens in die legendarischen Erzählungen des Franziskanerordens eingebunden, Erzählungen, in denen der Kardinal bzw. der Papst zum Freund des Ordensgründers und der späteren Ordensgemeinschaft stilisiert wird.[45] Die beiden anderen Hymnen stammen wiederum von den Kardinälen Rainer Capocci, dem Bischof von Viterbo und Thomas von Capua. Es handelt sich zum einen um den Laudeshymnus *Plaude turba paupercula / Frew dich du armer Hauff zu gleich* und zum anderen um den zweiten Vesperhymnus des Reimofficiums *De*[c]*us morum Dux minorum / Franciscus zwar ohn arg List*.[46]

Viertens die Versikel: Die drei Versikel des Prozessionsbüchleins lassen sich ebenfalls in den liturgischen Werken der Franziskaner finden. Der Versikel *Orate pro nobis sancti Dei omnes de ordine Minorum / Ir Heyligen bittet allzugleich* ist Teil des Reimofficiums und findet sich ebenso im offiziellen Cantuale des Ordens.[47] Der wohl häufigste Versikel innerhalb des Cantuale ist *Ora pro nobis, beatus pater noster / Bit fuer uns / o Framcisce fromb*.[48] Ebenfalls Teil des Cantuale ist der Versikel *Signasti Domine servum tuum Franciscum / Franciscus fuenff Wunden tregt groß*, der wie im Prozessionsbüchlein der Gürtelbruderschaft im Anschluss an die Antiphon *Caelorum candor splenduit* gesungen wurde.[49]

43 Vgl. dazu auch die weiterführenden Angaben und Verlinkungen des Berliner Repertoriums (BR) unter: BR 11764. Die im Anhang abgedruckte volkssprachige Fassung des Hymnus ist gegenüber den bisherigen Übertragungsgruppen des Berliner Repertoriums eigenständig.

44 Einen Einblick in die rezente Forschung über Gregor IX. und seine Rolle bei der Gründung des Minoritenordens bieten Accrocca, S. 195–258 und Vauchez, S. 351–378.

45 Dazu Münkler, S. 390 sowie Standke: Freundschaft, S. 286–290.

46 Beide Hymnen und ihre volkssprachigen Übertragen sind noch nicht im Berliner Repertorium erfasst. Siehe zu weiteren Angaben AH 52, S. 181 f., Nr. 197 und 198. Der Fehler im lateinischen Titel des zweiten Vesperhymnus *De*[c]*us* findet sich schon in der handschriftlichen Überlieferung des Hymnus (siehe die Anmerkungen von Dreves in AH 52, S. 183), aber auch noch in Drucken des achtzehnten Jahrhunderts, die mit Blick auf ihr Layout anscheinend auf eine Fassung des vorliegenden Prozessionsbüchleins der Bruderschaft zurückgriffen. Siehe bspw. das kleine Handbuch von 1709, gedruckt in der Bamberger Offizin von Gerhard Kurtz *Kleine Tagzeiten / Stationes, Cron= und andere Gebetter / wie auch Litaneyen von dem heiligen Seraphischen Vatter Francisco*, hier S. 21 (einsehbar unter: https://books.google.de/books?id=VKKuWTH7sLcC&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false; 25. August 2021).

47 Siehe dazu AH 24, S. 8 und Bruning, S. 290.

48 Siehe Bruning, zuerst S. 96 u. ö.

49 Ebd., S. 158 f.

3.2 Übersetzen und Übertragen

Die vorherigen Ausführungen offenbaren zwar, dass die volkssprachigen Texte des Prozessionsbüchleins jeweils auf lateinischen Vorlagen beruhen, offen bleibt indes, ob das gesamte Werk in seinem spezifisch für die Gürtelbruderschaft getroffenen Arrangement bereits im Lateinischen vorlag.[50] Ein Blick in den bereits dargelegten Überlieferungskontext zeigt, dass in dem beigebundenen Druck, der ebenfalls bei Angermayer 1604 entstand, für das darin enthaltene *Offizium des heiligen Franziskus* eine Verfasserangabe sowie ein Verweis auf die Übersetzung gegeben wurden.[51] Dort heißt es, dass das Officium *[e]rstlichen durch den Ehrwuerdigen Vatter Vincentium von Caravagio / Capuciner Ordens Priester / Lateinisch gemacht / unnd von einem Diener S. Francisci hernach ins Teutsch gebracht* worden sei.[52] Das Prozessionsbüchlein weist keine derartigen Vermerke auf, und es ist unklar, ob der benannte Kapuziner Pater als Verfasser auch für dieses Werk infrage kommt; ebenso ist unklar, ob der Übersetzer des Officiums ferner das Prozessionsbüchlein übertrug. Wahrscheinlich ist, dass eine lateinische Vorlage bestand bzw. eine im italienischen Volgare, insofern die Bruderschaft vom Gürtel des Hl. Franziskus im italienisch-lateinischen Sprachraum entstand und auch dort bereits Prozessionen abgehalten wurden. Da die nachfolgenden Beobachtungen zu Fragen des Übersetzens und Übertragens nur an den deutschsprachigen Text gerichtet werden können, sind sie gerade für die Fragen des weitergefassten Übertragens tentativ und richten sich ebenso an eine mögliche Vorlage.

Grundsätzlich kann man zweierlei festhalten: Erstens werden alle Texte metrisch einander angeglichen und die in der jeweiligen Vorlage teilweise deutlich abweichende Silbenzahl der Verse in den volkssprachigen Übersetzungen durchgehend dem achtsilbigen ambrosianischen Versmaß angepasst. Zweitens sind die volkssprachigen Texte ausnahmslos als paargereimte Übersetzungen angelegt. D. h., die Antiphonen, Gebete, Hymnen und Versikel des Prozessionsbüchleins ersetzen oder unterlaufen mitunter das vorhandene Reimschema ihrer lateinischen Vorlagen, teilweise wandeln sie sogar die in Prosa angelegten Vorlagen in metrische Texte um. So wird etwa der in der jeweils ersten und letzten Strophe

---

50 Bei Chiminelli lassen sich lediglich Hinweise auf volkssprachige Lobpreisungen des namensgebenden Kultgegenstandes, den Gürtel, für das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert finden; Chiminelli, S. 96–98 und 110–112. Interessanterweise sind diese Texte nicht in den deutschsprachigen Prozessionsbüchlein enthalten, überhaupt wird der Gürtel als zentraler Kultgegenstand während der Prozession nicht erwähnt.

51 Gemeint ist der Druck: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1.

52 Ebd., S. 96. Wer der genannte Vincent von Caravaggio war und wann er gelebt hat, ist nicht zu ermitteln.

vorhandene Kreuzreim der Hymnen *Proles de coelo prodiit* und *Plaude, turba paupercula* (jeweils abab) durch paargereimte Strophen in den volkssprachigen Fassungen von *Franciscus ist von Gott gesand* und *Frew dich du armer Hauff zu gleich* (aabb) ersetzt. Der Hymnus *De*[c]*us morum* sticht besonders heraus, denn hier wurden bei jeder der acht Strophen jeweils zwei Verse ausgelassen bzw. in der Übersetzung zusammengezogen. Das von Kardinal Thomas von Capua komplex angelegte Reimschema aabccb wird in seiner volkssprachigen Fassung *Franciscus zwar ohn arg List* in ein schlichtes aabb gebrochen. Die Antiphonen, die normalerweise einem metrisch freieren Gestaltungsrahmen als Hymnen und Sequenzen unterliegen,[53] werden durch die Übersetzung in ihren komplexen Reimschemata deutlich reduziert. Am auffälligsten ist dies sicherlich bei der Antiphon *Salve sancte pater*: Nicht nur wird das Reimschema abc/dec/fc in *Francisce gegruesset bist* durch ein schlichtes aabbccddee ersetzt, sondern zugleich die Verszahl gegenüber der Vorlage deutlich erweitert. Auch die beiden anderen Antiphonen weisen solche Erweiterungen aufgrund des abgeänderten Reimschemas auf. Während *Francisci floret hortulus* nach dem Schema aaaab/aaaab gebaut ist, ist *Francisci Orden ist bekand* nach aabbccddeeff gebaut und erweitert, wobei den ersten drei Versen der lateinischen Vorlage je zwei volkssprachige entsprechen. Demgegenüber erscheint der Eingriff bei *Caelorum candor splenduit* mit seinem Reimschema aaaa/bbbb, welches bei *Der Him*[m]*el gibt ein klaren Schein* in ein aabbccddee gewandelt wird, eher gering. Unauffällig sind hingegen die in der Volkssprache paargereimten Versikel oder Gebete. Im Falle des Versikels *Orate pro nobis* liegt parallel zur Übersetzung *Ihr Heyligen bittet allzugleich* sogar schon in der lateinischen Vorlage der Paarreim vor.

Die metrischen Änderungen, die im Kontext der Übersetzungen auftraten, weisen bereits auf einen weiteren Aspekt hin: Die Übersetzungen sind nicht wortwörtlich, sondern sinngemäß. Teilweise kommt es zu Zeilensprüngen, zu Wort- und Zeilenauslassungen, zu Zusammenfassungen bzw. Paraphrasen von einzelnen oder mehreren Versen, oder aber zu Erweiterungen. Letztere sind zumeist semantisch. Exemplarisch sei dies an zwei Texten erläutert: Zum einen an der Antiphon *Salve sancte pater*, in der Franziskus unter anderem als *patriae lux* und *norma minorum* apostrophiert wird,[54] was in der Übersetzung zu deutlichen Erweiterungen führt. Im Prozessionsbüchlein wird der Ordensgründer nicht mehr mit dem Licht des Ordens gleichgesetzt, sondern er wird zu dessen Ursprung: *Ein Liecht vonn dir entsprungen ist*. Die beiden folgenden Verse wandeln die Aussage der Vorlage, dass Franziskus die Norm der Minoriten sei, ebenfalls ab. Diesmal

53 Vgl. von Huebner und Schlager.
54 Für die lateinische Vorlage siehe Cantus-ID 204368.

tritt Franziskus als Akteur auf, der der Gemeinschaft die Normen gegeben hat (*Gegeben hast den Bruedern dein / Ein Form zu leben recht und fein.*),[55] wodurch allerdings der in der lateinischen Vorlage formulierte Vorbildcharakter des Franziskus in der Übersetzung verloren geht. Zum anderen am Hymnus *Decus morum*, seine sechszeiligen Strophen werden in der Übersetzung *Franciscus zwar ohn arg List* zu vierzeiligen Strophen inhaltlich zusammengezogen. Auffällig ist hierbei vor allem, dass der volkssprachigen Fassung des Hymnus auf diese Weise eine vom Verfasser der Vorlage intendierte intertextuelle Verknüpfung fehlt. Während die Strophen des lateinischen Hymnus immer mit einem Incipit eines anderen Hymnus enden,[56] fällt diese von Thomas von Capua angelegte Verweisebene in der Übersetzung weg:[57] Eine Ebene, die durch ihre Bezüge auf Texte mit kirchenväterlicher Autorität vor allem Authentizität stiftet und den besungenen Heiligen zugleich in der *communio sanctorum* verortet, der Gemeinschaft der Heiligen, die in den anzitierten Hymnen gepriesenen werden.[58] So wird beispielsweise in der sechsten Strophe aus dem auf Ambrosius zurückgehenden *Iam lucis orto sidere* ein schlichtes *Die Finsternus dabey nicht steht*, welches an die vorherigen Verse *Die Nacht weicht ab / Dz Liecht aufgeht* anschließt. Ein Verweis auf den ambrosianischen Laudeshymnus kann man darin nicht mehr erkennen. Ähnlich verhält es sich bei dem Venantius Fortunatus zugeschriebenen Vesperhymnus *Vexilla regis prodeunt*, der in der fünften Strophe anzitiert wird. Die entsprechenden Schlussverse der volkssprachigen Übersetzung lauten *Zum Hauptmann er erwehlet ist / Von seinem König Jesu Christ*.

Darüber hinaus lassen sich nicht nur Eigenheiten des Übersetzens im engeren Sinne beschreiben, sondern ebenso Aspekte des weitergefassten Übertragens, bei dem ferner kompositorische Punkte untersucht werden können. So offenbaren die Auswahl und das Arrangement innerhalb des Prozessionsbüchleins, dass der Verfasser nicht nur eine bloße Kompilation einzelner liturgischer Texte des franziskanischen Reimofficiums vornahm, sondern vielmehr eine konzeptuelle

55 Für den Text der Übersetzung siehe die beigefügte Eidtion, S. 289.

56 Erste Strophe: *Christe redemptor omnium* (BR 7158); zweite Strophe: *Exsultet caelum laudibus* (BR 7187); dritte Strophe: *Aeterna Christi munera* (BR 12367); vierte Strophe: *Summae deus clementiae* (BR 7341); fünfte Strophe: *Vexilla regis prodeunt* (BR 7362); sechste Strophe: *Iam lucis orto sidere* (BR 7223); siebente Strophe: *Beata nobis gaudia* (BR 7145); achte Strophe: *At caenam agni providi* (BR 7104). Der gesamte Text des lateinischen Hymnus ist einsehbar in AH 52, S. 182, Nr. 198. Alle Seiten wurden am 9. September 2021 besucht.

57 Eine mögliche lateinische Vorlage des Prozessionsbüchleins besäße die vom Verfasser angelegte Verweisebene im Gegensatz zur Übersetzung, dies zeigen dessen inhaltliche Paraphrasen der entsprechenden Verse.

58 Zu diesem auf Walther von Châtillon zurückgehenden Prinzip siehe Heinzer, S. 242f.

Neuordnung verfolgte.[59] Insofern die meisten Stücke dem Officium Julians von Speyer entstammen, scheint dessen liturgisches Werk der Architext des Prozessionsbüchleins der Gürtelbruderschaft zu sein.[60] Dies gilt unabhängig davon, ob es zuerst ein lateinisches Prozessionsbüchlein gab, denn auch in diesem wäre die konzeptuelle Neuordnung angelegt. Julian von Speyer hatte sich für sein Reimofficium an der ersten Franziskusvita des Thomas von Celano orientiert. Dieses legendarische Werk folgt in seiner narrativen Anlage dem *ordo naturalis*, erzählt also biographisch vom Leben des Hl. Franziskus.[61] Diese biographische Struktur prägt auch das Officium,[62] die Tagzeiten folgen dem Leben des Heiligen. Im Prozessionsbüchlein wird diese Anlage durchbrochen und die textuelle Ordnung ist thematisch, der *ordo naturalis* der Vorlage wird in einen *ordo artificialis* gewandelt.[63] Zudem werden die drei zentralen Themenblöcke – erstens Franziskus' Tugenden und seine Rolle als *imitabile*, zweitens die franziskanische (Ordens-) Gemeinschaft und drittens die Stigmata des Heiligen – den drei Prozessionsstationen zugeordnet. Diese Konzeption der Texte weist eine eigene Dramaturgie auf, die die Prozession stützt.

4 Die Ingolstädter Prozession: Versuch einer Rekonstruktion

Für die Ingolstädter Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus sind bisher keine Quellen über den genauen Verlauf der Monatsprozession bekannt. Zudem ist der Ort der Prozession, die franziskanische Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, nicht nur barockisiert, sondern zudem im neunzehnten Jahrhundert komplett säkularisiert worden. Eine bau- und kunstgeschichtliche Rekonstruktion der Altarsituation für das späte sechzehnte bzw. frühe siebzehnte Jahrhundert liegt bisher

59 Hier scheint das von Matías Martínez entwickelte Konzept einer kollektiven Autorschaft auf, das auf der Beobachtung aufbaut, dass die „textuelle Urheberschaft" dem „konzeptuellen Schöpfertum" funktional als gleichwertiges Autorschaftsmodell gegenübersteht (Martínez, S. 474f.). Diese Form der Autorschaft habe ich bereits für die volkssprachigen Druckhymnare ausführlicher analysiert, siehe dazu Standke: Autorschaft.

60 Ich verwende den Begriff Architext im Genette'schen Sinne, insofern eine größtmögliche „taxonomische Zugehörigkeit" zwischen Vorlage und Übersetzung besteht, siehe Genette, S. 14.

61 Zum legendarischen Erzählen siehe Feistner, S. 15f.; für die Franziskusvita siehe auch Standke: Freundschaft, S. 58–64.

62 Zu dieser Einschätzung auch Heinzer, bes. S. 235 und 238.

63 Auch der *ordo artificialis* prägt das legendarische Erzählen, siehe dazu wiederum Feistner, S. 15f. und Standke: Freundschaft, S. 10f.

nicht vor.[64] Die Aussagen zur Ingolstädter Prozession müssen insoweit tentativ bleiben und orientieren sich dafür an bekannten Daten anderer Gürtelgemeinschaften des Hl. Franziskus der Region.

Mit Egid Börner können folgende Aspekte für die monatliche Prozession einer Gürtelbruderschaft angenommen werden:[65] Die Prozession fand zuallermeist im Kirchenschiff statt; Stationsaltäre waren jeweils der Franziskusaltar, der Antoniusaltar und der Hauptaltar; am häufigsten wurden die Prozessionen im Kontext einer Mittagspredigt abgehalten; die Wochentage für die regelmäßige Prozession variieren. Für Ingolstadt können zudem folgende Punkte ergänzt werden: Die Ingolstädter Franziskanerkirche wurde mit Gründung der neuen Universität 1472 zur Grablege für viele Professoren und weitere Funktionsträger der Stadt. Nachdem das Ingolstädter Liebfrauenmünster die Rolle der Universitätskirche übernommen hatte, kam der Franziskanerkirche damit dennoch eine wichtige Funktion in der städtischen Sakraltopographie zu.[66] Dass die Gürtelbruderschaft in dieser Kirchgemeinde ihre Prozession abhielt, sagt zwar noch nichts über deren gesellschaftliche Stellung oder Ansehen in Ingolstadt aus, zeigt aber, dass sich die Mitglieder der laikalen Gemeinschaft an einem zentralen und nicht minder prominenten Ort der Stadt für die Feier ihres monatlichen ‚Hochfestes' versammeln durften.[67] Anders gesagt, die Prozession der Ingolstädter Gürtelbruderschaft fand in einem Sakralraum statt, der soziokulturell eine besondere Rolle im städtischen Gefüge einnahm und der vermutlich über ein überregionales oder sogar internationales Publikum verfügte. Die Prozessionen erfuhren also mit hoher Wahrscheinlichkeit eine große und weitreichende Aufmerksamkeit.

Gemessen am überlieferten Textmaterial entspricht die Ingolstädter Prozession mit ihren drei Altarstationen dem typischen Prozessionsmodell der Gürtelbruderschaft des Hl. Franziskus. Diese Prozessionen sind also gegenüber den geläufigen Fronleichnams- oder Passionsprozessionen deutlich kürzer konzipiert. Die Antiphonen, Gebete, Hymnen und Versikel des Prozessionsbüchleins zeigen, dass der Hl. Franziskus während des gesamten Prozessionszuges im Mittelpunkt steht, der namensgebende Kultgegenstand, der Gürtel, den die Mit-

64 Abhilfe kann vielleicht die Studie von Sebastian Mickisch schaffen. In seinem Dissertationsprojekt untersucht er die mendikantischen Raumkonzepte und deren konkrete Umsetzung in den Kirchen und Konventen der Bettelorden im deutschsprachigen Raum des Mittelalters.

65 Zu den nachfolgenden Ausführungen siehe Börner, S. 280–284.

66 Der Begriff der Sakraltopographie wird hier in seinem weitgefassten Sinne verwendet, siehe dazu Odenthal, S. 67–78.

67 Zur sozialgeschichtlichen Bedeutung spätmittelalterlicher wie frühneuzeitlicher Prozessionen sowie deren je spezifischen Ordnungsmustern siehe grundlegend Löther, bes. S. 142–146 und 334 sowie Füssel, S. 53–55.

glieder der Gemeinschaft tragen, wird indes an keiner Stelle erwähnt. An der ersten Station, dem Franziskusaltar, wendet sich die Prozessionsgemeinschaft in ihrer Gebetsandacht der exzeptionellen Tugendhaftigkeit des Hl. Franziskus zu. Während zunächst der Heilige als *imitabile* im Zentrum steht, rückt an der zweiten Station, dem Antoniusaltar, die vom Heiligen gegründete Gemeinschaft in den Mittelpunkt. Hierfür werden exemplarisch Mitglieder der franziskanischen Gemeinschaft angeführt, die in der Nachfolge ihres Ordensgründers an der Aura der Heiligkeit partizipieren und entsprechend ebenfalls über eine je spezifische, nachahmungswürdige Tugendhaftigkeit verfügen. Zudem werden die Regeln und Ordnungen der franziskanischen Gemeinschaft benannt, die von Franziskus selbst gestiftet wurden. Ihre Erwähnung dient zweierlei Zwecken: Einerseits konstituieren sie die Gemeinschaft und evozieren deren Gemeinsinn,[68] andererseits leiten sie zu einem Leben an, das den Einzelnen, auch den Mitgliedern des Prozessionszuges erlaubt, dem im Gesang und Gebet gepriesenen *imitabile* nachzufolgen. Am Hauptaltar (Patrozinium: Mariä Himmelfahrt), der letzten Station der Prozession, konzentriert sich das Geschehen auf die Wunderereignisse, die sich am 14. September 1224 auf dem Berg Alverna zugetragen haben sollen: Dem im Gebet vertieften Franziskus erschien dort ein Seraph und hinterließ an ihm die Stigmata des Gekreuzigten. Die Gemeinschaft der Gürtelbruderschaft fokussiert ihre Andacht zum Abschluss auf ein Wunder, welches in besonderer Weise die Heiligkeit des Franziskus offenbart, denn durch die Stigmatisierung gelingt ihm eine zuvor nie dagewesene *imitatio Christi*.[69] Ob die Prozession mit diesem Bild des supererogatorischen Heiligen endete, vor dem man in aller Demut seine Sündhaftigkeit und Bußbereitschaft sowie willige Nachfolge eingesteht, ist ungewiss. Das Prozessionsbüchlein beinhaltet, durch druckgraphische Mittel vom vorherigen Teil abgesetzt, noch ein längeres Prosagebet. Das Gebet selbst richtet sich an den Heiligen, der in Anlehnung an die thematische Dreiteilung der Prozession zunächst in seiner Tugendhaftigkeit, dann als Gemeinschaftsstifter sowie abschließend im Hinblick auf seine in den Stigmata kenntliche besondere *imitatio Christi* gepriesen und angerufen wird. Wenn das Gebet Teil der Prozession war, dann bildet es einen repetitiven Abschluss, wodurch der Kern der gemeinschaftlich vollzogenen Andacht noch einmal konzentriert hervorgebracht wird. Insofern

68 Ich verstehe die Regeln und Ordnungen einer Ordensgemeinschaft in Anlehnung an Karl-Siegbert Rehberg als „institutionelle Leitideen", die als gemeinschaftliche bzw. gesellschaftliche Mechanismen fungieren. Siehe dazu mit Bezug auf die volkssprachigen Dominikuslegenden und bibliographischen Verweisen auf Rehbergs Überlegungen Standke: Gemeinsinn, S. 73–78 und 83–85.

69 Diese Form der *imitatio Christi* ist teilweise tabuisiert worden, vgl. dazu Lipp, S. 303–328; außerdem auch Münkler, S. 387.

ist es auch denkbar, dass das Gebet nicht Teil der Prozession war und der stillen, persönlichen Andacht der Mitglieder vor oder nach der Prozession diente.

5 Hymnus und Gebet in der volkssprachigen Prozession: ein Resümee

Das Prozessionsbüchlein der Gürtelbruderschaft präsentiert in seiner Kompilation volkssprachig übersetzte Antiphonen, Hymnen, Gebete und Versikel als einen, aufeinander abgestimmten, zusammenhängenden Andachts- oder Prozessionstext. Dabei behalten die einzelnen Textteile stationär gesehen ihre je gattungsspezifische und liturgisch rückgebundene Funktion (Anrufung, Lobpreis, Bitte etc.), erst im rituellen Vollzug der Prozession und im Hinblick auf den übergeordneten thematischen Rahmen kommt es zu einer ‚Hybridisierung' der einzelnen Textteile. Dabei werden die Inhalte der einzelnen liturgischen Gesänge und Gebete thematisch verdichtet, sodass nicht nur ein verschriftlichter Andachts- oder Prozessionstext entsteht, sondern ein Prozessionsgebet.[70]

Wie stark das hybride Textkompilat des Prozessionsgebets von seiner thematischen Zuspitzung und rituellen Rahmung abhängt, zeigt sich auch vor dem Hintergrund rezenter Forschungsfragen und -ergebnisse zu Prozessionen.[71] Für die im liturgischen Raum verortete Prozession einer laikalen Gemeinschaft sind aus liturgiewissenschaftlicher Sicht folgende Aspekte zentral: das Gebet, die gemeinschaftliche Bewegung im Raum sowie der dabei imaginierte (Nach-)Vollzug bestimmter Glaubensinhalte. Albert Gerhards und Benedikt Kranemann merken dazu an:

> Das Gebet kann [...] durch Formen der Bewegung im Raum einen besonderen Ausdruck finden. So setzt die Prozession verschiedene Räume in Beziehung zueinander und schafft

---

70 Nigel Palmer hat bei seinen Analysen der *Meditationes et orationes* ganz Ähnliches beobachtet. Der von ihm untersuchte Textbestand weist einen Sammlungscharakter auf, wie er für das Prozessionsbüchlein skizziert wurde, allerdings mit einem deutlich ausgeprägten narrativen Anteil, den legendarischen Erzählungen von Heiligen. Palmer geht davon aus, dass die enthaltenen Gebete bzw. die Suffragien zusammen mit den Legenden vor dem jeweiligen Heiligenaltar der Baseler Kartause gebetet werden konnten. Für diese hybriden Textkompilate verwendet er den Begriff des „Legendengebet[s]"; Palmer, S. 346–351. Ähnliche Beobachtungen zeigt auch der Beitrag von Caroline Emmelius in diesem Band, S. 249–252. Außerdem verweise ich auf die grundlegenden Anmerkungen zu „Text" und „Gebet" im Kontext geistlicher Textsammlungen und deren Überlieferung von Stefan Matter, S. 32–37.

71 Einen Überblick bietet Conrad, S. 1–27.

> damit einen eigenen Raum. Auch die betenden Menschen werden dabei miteinander in Beziehung gesetzt und erfahren durch ihren gemeinsamen, sinnfälligen Vollzug auf ein gemeinsames Ziel hin Identität. Die Gemeinschaft der Glaubenden stellt durch ihr Tun das pilgernde Gottesvolk dar, in dessen Mitte oder an dessen Spitze Christus selbst mitzieht (oft repräsentiert durch ein Kreuz oder andere Christussymbole).[72]

Das Prozessionsgebet der Gürtelbruderschaft findet seinen besonderen Ausdruck in einem Raum, der sich auf drei Altarstationen gliedert. Bei der Prozession treten die zentralen Heiligenaltäre der franziskanischen Gemeinschaft sowie der marianische Hochaltar der Franziskanerkirche miteinander in Beziehung. Die Prozessionsstationen bilden im rituellen Vollzug einen eigenen Sakralraum. Die Anfangsantiphon und das Schlussgebet des gemeinschaftlich begangenen Prozessionsgebets bilden dabei den Ein- und Ausgang des rituell evozierten Raumes. Auch die an der Prozession teilnehmenden Mitglieder der Bruderschaft erfahren während des Durchschreitens eine sinnstiftende Inbeziehungsetzung. Diese beruht erstens auf den vergemeinschaftenden Gebetsformeln (wir/uns) des zudem gemeinschaftlich gesungenen und gesprochenen Textes. Zweitens trägt jedes Mitglied während der Prozession den gleichen Kultgegenstand bei sich, einen Gürtel. Dieses gemeinschaftlich getragene Zeichen ist Symbol der Gemeinschaft und der gemeinschaftlich begangenen Nachfolge bzw. *imitatio Francisci*. Drittens ermöglichen der Text des Prozessionsgebets und der rituell gestiftete Sakralraum der Prozession den Teilnehmenden *in nuce* einen imaginierten Nachvollzug der *vita Francisci*. Zwar zeigt sich auf der Ebene der einzelnen Texte des volkssprachigen Prozessionsgebets, dass sie gegenüber ihren lateinischen Vorlagen die Rahmung des *ordo naturalis* zugunsten des *ordo artificialis* aufgeben, doch im Kontext des rituellen Vollzugs entsteht eine dreischrittige Dramaturgie. Sie setzt mit dem Lobpreis der Tugenden des Hl. Franziskus ein, fokussiert anschließend das wohl nachhaltigste Lebenswerk des Heiligen, seine Ordensgründung, und präsentiert als Höhepunkt und Abschluss die am Ende von Franziskus' eigenem Leben erfolgte Stigmatisierung. Gerade in diesem letzten Moment der Prozession wird ihr anagogischer Anspruch untermauert, der Anspruch einer Prozession, die ihren Teilnehmenden einen vollkommenen Sündenablass verspricht.

---

72 Gerhards und Kranemann, S. 230. Beide nehmen Bezug auf die gängige Definition von Sabine Felbecker: „1. Prozession ist nach vorn gerichtete Bewegung. Als solche erfüllt sie einen praktischen Zweck: das Zurücklegen einer Strecke innerhalb eines Raumes. 2. Sie ist geordnete, feierliche Bewegung. Als solche ist sie ritueller Ausdruck. 3. Sie ist Bewegung mehrerer Personen. Als solche ist sie soziale Aktion und damit an die Konventionen einer bestimmten Gruppe gebunden." Felbecker, S. 34.

6 Anhang: Edition des Prozessionsbüchleins als Lesetext

Im Folgenden werden die Texte (Antiphonen, Gebete, Hymnen und Versikel) des Prozessionsbüchleins als exemplarischer Lesetext abgedruckt. Die Edition basiert auf dem Druck von Andreas Angermayer aus dem Jahr 1604, wobei das Exemplar München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1a verwendet wurde. Titelblatt sowie das Nachsatzblatt samt Kolophon werden nicht wiedergegeben. Im Abdruck wurden die Texte für ein besseres Leseverständnis leicht normalisiert: So wird das Schaft-s als rundes s wiedergegeben; ein u-v-Ausgleich wurde vorgenommen; die Abbreviaturen wurden aufgelöst, zur Kennzeichnung aber mit einer eckigen Klammer versehen; die Superskripte von uo, ue und oe wurden aufgelöst; die Groß- und Kleinschreibung sowie die Kapitälchen im Satz wurden beibehalten; gleiches gilt für die Schreibung von i/j am Wortanfang; der jeweilige Seitenumbruch wird mit einer doppelten Virgel im Text markiert; die Kustoden am Seitenende wurden nicht übernommen; in eckigen Klammern wurde eine Seitenzählung ergänzt.

[Seite 3]
Die erste Station.
Antiphona.
Salve sancte Pater
FRancisce gegrüsset bist /
Ein Liecht vonn dir entsprungen ist.
Gegeben hast den Brüdern dein /
Ein Form zu leben recht und fein.
Der Tugend Spiegel bist gnandt /
Und auch ein Weg zur rechten Hand /
Alle gut Sitten hast gelehrt:
Darumb wirst von uns allen geert.
Und bitten wölst ins himmels Saal /
Uns führen nach diesem Jam[m]
erthal.

Versus.
Ora pro nobis.
Bit für uns / o Francisce fromb:
Daß Christi Verheissung zu uns
kom[m]. //

[Seite 4]
Das erst Gebett.
DEUS qui Ecclesiam, [et]c.
O GOtt, der du in deinem Thron /
Franciscum hast genommen an.
Darzu durch jhn die Kirche dein /
Gemehrt mit newen Pfläntzelein.
Wir bitten dich verleyh Genad /
Daß uns die böse Welt nit schad:
Und daß wir hie all zeitlich Ding /
Fliehen und achten gar gering.
Letzlich besitzen all zu gleich /
Das ewig Gut im Himmelreich.

Das ander Gebett.
Actiones nostras, [et]c.
NOch ferner Herr wir bitten dich /
Uns schawe an gnediklich /
Regier / Erhalt auch jmmer fort /
All unser thun / Gebett und Wort:
Daß sie anfahen im Namen dein / //

[Seite 5]
Darnach darinn sich enden fein /
Durch Deinen Sohn HErrn JEsum
Christ.
Der unser Trost und Heyland ist.

Hymnus.
Proles de Coelo prodiit.

1.
FRANCISCUS ist von GOtt gsand /
Der macht sein Wu[n]derwerck bkand
Den Blinden er den Weg bereit /
Auß dieser Welt zur Seligkeit.
2.
Verlassen thet er Gut und Gelt /
All Freud und Lust welch gibt die Welt /
Er war auff Erden arm und bloß /
Im Himmel ist er reich und groß.
3.
Auff einen heyligen Berg er kam /
Den Weg von den Aposteln nam /
Zu ihn auch auffgenommen ist /
In Armut ohn Betrug und List. //

[Seite 6]
4.
Drey Tabernackel hat er gemacht /
Da er Simonis Wort betracht /
Er Christo nachfolgt gantz und gar /
Und sein getrewer Diener war.
5.
Dem Gesatz / Propheten / Christi Lehr /
Hat er erzeiget grosse Ehr:
Ein schönes Fest hat auch bereit /
zu Lob der heyligen Dreyfaltigkeit.
6.
Da er ein dreyfach Wohnung macht /
Darinn die Tugend all gebracht /
Darzu auß Lieb der Engelein /
Auffbawen thet ein Tempel fein.
7.
Francisce uns arm Evae Kindt /
Besuch / bey Gott Genade sindt /
Vorm Schlaff der Sünde[n] uns bewar /
Auch vor des ewigen Todtes Gefahr.
AMEN. //

[Seite 7]
Ein anderer Hymnus.
Plaude turba paupercula.
1.
FRew dich du armer Hauff zu gleich /
Ein armer Vatter macht dich reich /
Erzeig jhm Ehr zu aller Stundt /
Und sag jhm lob von Herzen Grundt.
2.
Er ist einfeltig / Er ist schlecht /
Er ist friedsam / Er ist gerecht /
Ein Liecht der Liebe und Unschuldt /
Von jhm hergehet in Geduldt.
3.
In schlechten Kleidern ist er arm /
Der heylig Geist jn machet warm:
Hitz / Frost / und Kälten er uberwandt /
Man Christi Zeichen in jhm fandt.
4.
Das Fleisch / den Teufel und die Welt /
Drey arge Feind er hat geselt / //

[Seite 8]
Erworben auch ein gulden Cron /
Die steht auff seinem Haupte schon.
5.
Von Hinnen gieng er arm und bloß /
Reich Kommen in Abrahams Schoß /
All Tugend hat er uns gelehrt /
Die Sünd und Laster abgekehrt.
6.
Francisce du ein Vatter bist /
Der Armen / und im Geist arm ist:
Dein Brüderschaft nach disem Todt /
Welch durch ein Bitt / wölst führn zu Gott.
7.
Durch dein / Verdienst sey steths gpreist /
Gott Vatter / Sohn / heyliger Geist /
Uns allen die Ewig Seligkeit
Verleyh die heylig Dreyfaltigkeit.
AMEN. //

[Seite 9]

Die ander Station.
Antiphona.
FRANCISCI floret Hortulus.
FRancisci Orden ist bekand /
Gar weit un[d] breit durch alle Land /
Anthonius ein heylig Mann /
hat zwar viel guts darinn gethan.
Und Ludivicus gleicher weiß /
Hat nie gesparet seinen Fleiß:
S. Bernardinus leuchtet zwar /
Berümbt Bonaventura war:
Viel Marterer man zehlen thut /
Die Jungfraw Clara war auch gut /
Mit grosser Fürbitt dieser Hauff /
Wöll uns den Himmel schließen auff.

Versus.
Orate Sancti omnes.
Ihr Heyligen bittet allzugleich /
Daß wir eingehn ins Himmelreich. //

[Seite 10]

Das erste Gebett.
DEUS qui sacrum.
O GOtt und Vatter der du hast /
Francisci Orden gezieret fast /
Zwölff Marterer darzu erkohrn /
Die haben jhren Leib verlohrn /
Durch Christi willen und sein Wort /
Welches uns zeigt der Himmelport:
Darzu erwehlt hast andere mehr /
Der Leben ist bekandt und Lehr /
Ludovicus von hohem Stamm /
In diesen heiligen Orden kam /
Bonaventura / Anthonius /
Bernhardinus und Didaeus /
In unsern Orden diese vier /
Seynd auch ein ewigwehrend Zier:
Hierinnen Sanct Clara leucht sehr /
Und andere Jungkfrawen mehr.
O GOtt durch dieser aller Bitt /
Wölst uns auff Erd verlassen nit: //

[Seite 11]

Du unser Leib und Seel bewahr.
Vor Ungefell / Angst und für Gefahr:
Letztlich nach diesem Jammerthal /
Die ewig Frewde gib uns all.

Das ander Gebett.
Defende quaesumus.
O HErr noch ferner bitten wir /
Daß uns doch sein befohlen dir /
Was wir begern versag uns nit /
Die Mutter Jesu für uns bitt:
Die Brüderschafft schaw gnedig an /
Mit Andacht sie thut umbher gan:
Felt dir zu Fuß auff jre Knie /
Darumb solt du bewahren sie /
Vor Unglück vor der Feinde List /
Durch unsern Herrn Jesum Christ.
AMEN. //

[Seite 12]

Hymnus.
DEUS morum, Dux minorum.[73]
1.
FRanciscus zwar ohn arg List /
Ein Zier der guten Sitten ist /
Den minder Orden hat erdacht /
Dadurch viel Seel zu Gott gebracht.
2.
Das freuen sich die Brüder sein /
Kein trawren kompt ins Herz hinein /
Ihr Vatter ist im Himmel zwar /
Das frolockt auch die gantze Schar.
3.
Er schawt an Gottes Angesicht /
Deß sollen wir hie zweiffeln nicht /
Er lebt jetzt bey Jesu Christ /
Deß Diener er gewesen ist.
4.
Das zeitlich Gut er hie veracht / //

73 *Decus morum, dux minorum.*

[Seite 13]
Welchs jm nun das Ewig bracht /
Gott Vatter der Barmhertzigkeit /
Ihm geben hat die Seligkeit.
5.
Ihm folgen nach alle geschwindt /
Die in sein Orden gangen sind:
Zum Hauptman er erwehlet ist /
Von seinem König Jesu Christ.
6.
Fünff Zeichen hat er jm gelegt /
Die er an seinem Leibe tregt:
Die Nacht weicht ab / dz Liecht aufgeht /
Die Finsternus dabey nicht steht.
7.
Er ist das Liecht und trewe Hirt.
Niemandt durch jn verführet wirdt:
Fleissig er seinen Schäflein gut /
Den Weg zum Leben zeigen thut.
8.
O Vatter uns erhalt in Rhu /
Und für uns deinem König zu / //

[Seite 14]
Ins Himmelreich zu Gottes Lamb /
Welches der Welt Sünde hinnamb /
AMEN.

Die Letzte Station.
Antiphona.
Coelorum Candor.
DEr Him[m]el gibt ein klaren Schein /
Ein newes Liecht thut glantze[n] fein /
Franciscus wirdt der Welt bekandt /
Sein Lob geht auß in alle Landt.
Mit Mund un[d] Hertz auch mit d[er] That/
Er Christi Creutz begeret hat:
Ein Engel kam auß Seraphin /
Gar Baldt fünff Zeichen drucket jhm /
Die rechte Seite beyde Hendt /
Beyde Füß haben diß bekendt.

Versus.
Signasti.
Franciscus fünff Wunden tregt groß /
Durch welch / O Herr uns hast erlöst. //

[Seite 15]
Das erst Gebett.
DEUS qui mira.
DAs Creutz viel d[er] Geheimnus hat /
Die hast du Gott in deinem Rath /
Auff manige Weiß und Arth /
In S. Francisco offenbarth.
Wir bitten dich dein Geist uns sendt /
Der unser Hertz zur Andacht wendt /
Auch uns all sampt bestendig mach /
Daß wir Francisco folgen nach /
Und nimmermehr auß unserm Sinn /
Das Creutz Christi legen hin.

Das ander Gebett.
Concede quaesumus.
WIr haben auch viel Sünd gethan /
Die wölst O Herr nit schawen an /
Verzeih sie uns / und straffe nit /
Der heilige Franciscus für uns bit. //

[Seite 16]
Das dritte Gebett.
Praetende.
NOch uber das / O höchster Gott /
Zu dir wir schreyen in der Noth /
Dein Dienern und dein Dienerin /
Erzeige Hülff gib jhnen in Sinn /
Daß sie allein suchen dich /
In rechter Andacht vestigklich:
Erlangen auch was sie begern /
Durch Jesum Christum unsern Herrn.
AMEN. //

[Seite 17]
Gebett zu dem heyligen Vatter S. Francisco.
O Du heyliger Vatter Sanct Francisce / du grosse Zier unnd

klares Liecht der Christenheit / die du durch Gottes wunderbarliche Schickung / die zeitliche Kauffmanschafft verlassen / unnd alles was du haben kundest / den Armen mittheiltest. Du wa-//

[Seite 18]

rest ein grosser Liebhaber blosser Armut / darumb du auch keine Schuh tragen / kein Gelt haben / und nur mit einem Rock zu friden seyn wolltest / ja inn allen Dinge[n] nach Evangelischer unnd Apostolischer Volkommenheit zum höchsten strebtest. Darumb hast du mit zwölff Jüngern den Barfüsser Orde[n] angefangen / und bist deinen Brüdern in grosser Demut un[d] //

[Seite 19]

vilen Tugende vorgestanden. Die unvernünfftigen Thier und Vögel / erzeigten dir wunderbarlichen Gehorsam / gleich als erkenneten sie die erste Unschuld inn dir widerbracht seyn. Zwey Jahr vor deinem Abscheid / da du auff dem Berg Alverne vierßig Tag fastetest erschin dir im Gebett ein Engel Seraph und truckt wunderbarlich die Nägelmal Christi inn //

[Seite 20]

deine Haendt unnd Füß / auch ein rotes Wundmal in deine Seiten / darumb du vor allen Menschen die dich ansahen / inn grosser Verwunderung und Ehren warest. Ich bitte dich / erwirbe mir vonn GOtt / daß ich den Exempeln deiner grossen Andacht nachfolge / unnd mit steter Betrachtung deß Creutz bewahrt werde / daß ich auch diese zeitliche / zergengliche //

[Seite 21]

Ding verachte / in Demut Armut deß Geists / und in allen Tugenden also zunemme / damit ich mich dir / unnd allem him[m]lischen Heer / inn ewig werender Seligkeit frewen möge / Amen.

Literaturverzeichnis

Accrocca, Felice: „Sancta plantatìo Fratrum Minorum Ordinis." Gregorio IX e i Fratri Minori dopo Francesco. In: Gregorio IX e gli ordini mendicanti. Hg. von Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Spoleto 2011 (Atti dei convegni della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani N.S. 21), S. 195–258.

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 4. Aufl. Darmstadt 2009.

Antiphonae, Hymni und Gebett: Welche man pfleget in der Procession / der Brůderschafft der geweychten Gůrteln deß heyligen Vatters Francisci, am ersten Sontag eines jeden Monats zu gebrauchen. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1604 (VD17 12:711072R). Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1a. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10455733 (08. März 2022).

Båpstliche Bulla / Vber die grosse Indulgentz und Ablaß / auch von Auffrichtung vnnd Anstellung der Ertzbrůderschafft mit den Strickgůrteln deß H. Vatters Francisci [...]. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1604 (VD17 12:104920P). Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10268810 (08. März 2022).

Båpstliche Bulla / Vber die grosse Indulgentz unnd Ablaß / auch von Auffrichtung vnnd Anstellung der Ertzbrůderschafft mit den Strickgürteln deß heilgen Vatters Francisci […] Darzu seynd auch vonn newem kommen die siben Tagzeiten […]. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1613. Exemplar: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th O 648. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11289964 (08. März 2022).
Berg, Dieter: Art. ‚Julian von Speyer'. In: VL² 4 (1983), Sp. 900–904.
Börner, Egid: Dritter Orden und Bruderschaften der Franziskaner in Kurbayern. Werl 1988 (Franziskanische Forschungen 33).
Bruning, Eliseus: Cantuale Romano-Seraphicum. 3. Aufl. Paris u. a. 1951.
Chiminelli, Piero: L'umile capestro. La corda francescana. Padua 1957.
Conrad, Ruth: „Religiöse Grundierung säkularer Prozessionen" – eine *contradictio in adiecto*? Umzüge, Einzüge, Aufmärsche und die Frage nach der Religion. Eine Einleitung. In: Säkulare Prozessionen. Zur religiösen Grundierung von Umzügen, Einzügen und Aufmärschen. Hg. von Ruth Conrad u. a. Tübingen 2019 (Colloquia historica et theologica 6), S. 1–27.
Ernst, Ilse: Zur Geschichte des Ingolstädter Buchdrucks. In: 750 Jahre Ingolstadt. 2000. https://www.ingolstadt.de/stadtmuseum/scheuerer/museum/r-23-001.htm (30. Juli 2021).
Felbecker, Sabine: Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung. Altenberge 1995 (Münsteraner theologische Abhandlungen 39).
Felder, Hilarin: Die liturgischen Reimofficien auf die heiligen Franciscus und Antonius gedichtet und componiert durch Fr. Julian von Speier († c. 1250). Fribourg 1901.
Forgó, András: Bruderschaften in Ungarn. Eine Forschungsbilanz. In: Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa. Hg. von Elisabeth Lobenwein u. a. Wien 2018, S. 87–106.
Frank, Karl Suso: Art. ‚Gürtelbruderschaften'. In: LThK 4 (1995), Sp. 1110.
Füssel, Marian: Hierarchie in Bewegung. Die Freiburger Fronleichnamsprozession als Medium sozialer Distinktion in der Frühen Neuzeit. In: Stadtgemeinde und Ständegesellschaft: Formen der Integration und Distinktion in der frühneuzeitlichen Stadt. Hg. von Patrick Schmidt und Carl Horst. Berlin 2007 (Geschichte. Forschung und Wissenschaft 20), S. 31–55.
Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
Gerhards, Albert und Benedikt Kranemann: Grundlagen und Perspektiven der Liturgiewissenschaft. Darmstadt 2019.
Hainhofer, Philipp: Reiseberichte und Sammlungsbeschreibungen 1594–1636. Edition und Datensammlung zur Kunst- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hg. von Michael Wenzel, Transkription und Kommentar von Ursula Timann und Michael Wenzel. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 2020ff. (Wolfenbütteler Digitale Editionen 4), hier: München 1603. https://hainhofer.hab.de/reiseberichte/muenchen1603#fol129r (08. März 2022).
Hamm, Berndt: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hg. von Reinhold Friedrich, Wolfgang Simon. Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 54).
Hausmann, Albrecht: Übertragungen: Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des Reproduzierens. In: Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Britta Bußmann u. a. Berlin und New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. XI–XX.

Heinzer, Felix: Der besungene Heilige. Aspekte des liturgisch propagierten Franziskusbildes. In: Wissenschaft und Weisheit 74 (2011), S. 234–251.
von Huebner, Dietmar: Art. ‚Antiphon'. In: LMA 1 (1980), Sp. 719–722.
Kleine Tagzeiten / Stationes, Cron= und andere Gebetter / wie auch Litaneyen von dem heiligen Seraphischen Vatter Francisco […]. Bamberg: Johann Gerhard Kurt. 1709. https://books.google.de/books?id=VKKuWTH7sLcC&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false (08. März 2022).
Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Würzburg 2010 (Religion und Gesellschaft 26).
Lobenwein, Elisabeth u. a. (Hgg.): Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa. Wien 2018 (Veröffentlichungen für Österreichische Geschichtsforschung 70).
Löther, Andrea: Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit. Köln u. a. 1999 (Norm und Struktur 12).
Martínez, Matías: Autorschaft und Intertextualität. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 465–479.
Matter, Stefan: Tagzeitentexte des Mittelalters. Untersuchungen und Texte zur deutschen Gebetbuchliteratur. Berlin und Boston 2021 (Liturgie und Volkssprache 4).
Münkler. Marina: Amicus Dei: Konstruktionsformen des Heiligen am Beispiel der Franziskuslegenden. In: Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen. Hg. von Hans Vorländer. Berlin, Boston 2013, S. 374–394.
Odenthal, Andreas: Was ist Sakraltopographie? Eine Problemanzeige aus liturgiewissenschaftlicher Sicht nach dem „spatial turn". In: Prozessionen und ihre Gesänge in der mittelalterlichen Stadt. Hg. von Harald Buchinger u. a. Regensburg 2017 (Forum Mittelalter 2017), S. 67–78.
Palmer, Nigel F.: Der Basler Kartäuser Heinrich Arnoldi und seine, an heilige Frauen gerichteten Meditationes et orationes. Mit einer Textausgabe der Katharina von Alexandrien und Odilia. In: Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Johanna Thali und Nigel F. Palmer, Berlin und Boston 2020 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 9), S. 315–372.
Roggen, Heribert: Geschichte der franziskanischen Laienbewegung. Werl 1971 (Bücher franziskanischer Geistlichkeit 15).
Rummel, Peter: Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650–1806). In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 18 (1984), S. 8–161.
Schaller, Hans Martin: Art. ‚Thomas von Capua'. In: LMA 8 (1997), Sp. 714.
Schlager, Karlheinz: Art. ‚Antiphon'. In: Sachwörterbuch der Mediävistik. Stuttgart 1992, S. 40f.
Schreiner, Klaus (Hg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge. München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs 20).
Serra, Alessandro: Culti e devozioni delle confraternite romane in Età moderna. Rom 2010 [Diss. masch.] (https://art.torvergata.it/retrieve/handle/2108/1398/6665/A.%20SERRA,%20'Culti%20e%20devozioni%20delle%20confraternite%20romane%20in%20Et%C3%A0%20moderna'.pdf; 30. August 2021).
Standke, Matthias: Vom Stiften des Gemeinsinns und Gründen der Gemeinschaft. Textuelle Diskurspraktiken in den Ordensgründerlegenden des Dominikus. In: Die deutschen Dominikaner und Dominikanerinnen im Mittelalter. Hg. von Sabine von Heusinger u. a. Berlin und Boston 2016 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens 21), S. 71–95.

Standke, Matthias: Freundschaft in Ordensgründerlegenden. Funktionen legendarischen Erzählens in lateinischen und volkssprachlichen Texten des Mittelalters. Berlin und Boston 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 91).

Standke, Matthias: Autorschaft im frühen Druckhymnar. Zum Selbstverständnis von Petrus Tritonius und Leonhard Kethner. In: Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Andreas Kraß und Matthias Standke. Berlin und Boston 2020 (Liturgie und Volkssprache 5), S. 275–290.

Strecker, Freya: Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung. Münster 1998 (Kunstgeschichte 61).

Vauchez, André: Grégoire IX et la politique de la sainteté. In: Gregorio IX e gli ordini mendicanti. Hg. von Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Spoleto 2011 (Atti dei convegni della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani N.S. 21), S. 351–378.

Abkürzungsverzeichnis

AH	Analecta hymnica medii aevi. Hg. von Guido M. Dreves, Clemens Blume. 55 Bde. Leipzig 1886–1922.
BR	Berliner Repertorium. Online-Repertorium der mittelalterlichen deutschen Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen (Berliner Repertorium). (https://repertorium.sprachen.hu-berlin.de)
BSB	Bayerische Staatsbibliothek
Cantus-ID	Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies (http://cantusindex.org/)
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
GW	Gesamtkatalog der Wiegendrucke (http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/)
HC	Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters (http://www.handschriftencensus.de/)
LMA	Lexikon des Mittelalters. Hg. von Robert-Henri Bautier. 10 Bde. München 1980–1999.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Hg. von Walter Kasper u. a. 3., völlig neu bearb. Aufl. 11 Bde. Berlin, New York 1993–2001.
MBK 3/III	Mittelalterliche Bibliothekskataloge. Deutschland und die Schweiz. Hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Bd. III/3: Bistum Bamberg. Bearb. von Paul Ruf. München 1939.
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
PL	Patrologia Latina. Hg. von Jacques-Paul Migne. 217 Bde. Paris 1844–1855.
RSM	Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. Hg. von Horst Brunner, Burghart Wachinger. 16 Bde. Tübingen 1994–2009.
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz.
StB	Stadtbibliothek
TRE	Theologische Realenzyklopädie. Hg. von Horst Balz u. a. 36 Bde. Berlin, New York 1976–2004.
UB	Universitätsbibliothek
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts. 25 Bde. Hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in Verbindung mit der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel. Stuttgart 1983–2000 (https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/).
VD 17	Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts (http://www.vd17.de).
VL^2	Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch. Hg. von Kurt Ruh u. a. 2., völlig neu bearb. Aufl. 14 Bde. Berlin, New York 1978–2007.
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

https://doi.org/10.1515/9783110759112-013

Autorinnenverzeichnis

Therese Bruggisser-Lanker, Prof. Dr.
Universität Zürich, Musikwissenschaftliches Institut

Britta Bußmann, Dr.
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Institut für Germanistik

Kathrin Chlench-Priber, Prof. Dr.
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Youri Desplenter, Prof. Dr.
Universiteit Gent, Afdeling Nederlandse literatuur

Caroline Emmelius, Prof. Dr.
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Lehrstuhl für Ältere deutsche Literaturwissenschaft

Carolin Gluchowski, M.A.
University of Oxford, Faculty of Medieval and Modern Languages

Johannes Janota, Prof. Dr.
Universität Augsburg, Deutsche Sprache und Literatur des Mittelalters

Franziska Lallinger, M.A.
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft

Andreas Kraß, Prof. Dr.
Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur

Pavlina Kulagina, M.A.
Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie

Henrike Lähnemann, Prof. Dr.
University of Oxford, Faculty of Medieval and Modern Languages

Matthias Standke, Dr.
Polizeiakademie Berlin | BEST-Sabel Bildungszentrum Berlin

https://doi.org/10.1515/9783110759112-014

Register

Verzeichnis der Handschriften

Ansbach, Staatl. Bibl., Ms. lat. 161 **165, 184**

Bamberg, Staatsbibl., Cod. Hist. 157 **17**
Bamberg, UB, Msc. hist. 146 **239**
Bamberg, UB, Msc. hist. 147 **239**
Bamberg, UB, Msc. hist. 148 **247**
Bamberg, UB, Msc. hist. 159 **239**
Basel, UB, Cod. A VIII 36 **245**
Basel, UB, Cod. A X 92 **9**
Basel, UB, Cod. A X 138 **85, 90, 93**
Basel, UB, Cod. B X 36 **252**
Basel, UB, Cod. B XI 9 **252**
Basel, UB, Cod. B XI 11 **93**
Basel, UB, Cod. X 36 **249, 250**
Basel, UB, Cod. XI 9 **249, 250**
Berlin, SBB, mgo 48 **130, 151**
Berlin, SBB, mgo 137 **183**
Berlin, SBB, mgo 265 **132, 144, 151**
Berlin, SBB, mgo 554 **9, 14, 22**
Berlin, SBB, mgq 414 **217–218, 221–224, 229–231**
Berlin, SBB, mgq 866 **254**
Berlin, SBB, TLO 89 **253**
Breslau, UB, Cod. I O 9 **93**
Brüssel, KB, MS 4249–50 **41–42**
Brüssel, KB, MS 5106 **41**
Brüssel, KB, MS 9126 **199**

Cambridge, Libr., MS Add. 4080 **128**

Den Haag, KB, 129 G 31 **42**
Den Haag, KB, 71 J 71 **13, 32**

Freiburg, UB, Ms. 1131 **241, 248, 264**

Gotha, Forschungsbibl., Ms. Memb. II. 84 **129–133, 135, 143–145, 151**

Hamburg, Staats- und UB, Cod. 151b in scrin. **152**
Hamburg, Staats- und UB, Cod. 193 in scrin. **165–167**
Hamburg, Staats- und UB, Cod. 206 in scrin. **152**
Hamburg, Staats- und UB, Cod. 209 in scrin. **152**
Hamburg, Staats- und UB, Ms. theol. 2199 **152**
Hannover, GWLB, Ms. XX 1173 **247**
Hannover, LB, Ms. I 74 **152**
Hannover, LB, Ms. I 75 **152**
Harvard, Houghthon Libr., Ms. Lat. 440 **151**
Heidelberg, UB, Cpg 61 **244**
Heidelberg, UB, Cpg 334 **219**
Heidelberg, UB, Cpg 356 **166–167, 183**
Heidelberg, UB, Cpg 448 **244**
Hildesheim, Dombibl., Ms. J. 27 **134, 152**
Hildesheim, Dombibl., Ms. J. 29 **5, 128–129, 134–137, 140, 143, 146–150, 152**
Hildesheim, Staatsarchiv, Ms. Best. 52 Nr. 379 **153**

Kalocsa (Ungarn), Főegyházmegyei Könyvtár (Kathedralbibliothek), Ms. 194 **93**
Karlsruhe, BLB, Cod. Aug. perg. 262 **15**
Karlsruhe, BLB, Cod. Lichtenthal 130 **15**
Karlsruhe, LB, Cod. Donaueschingen 120 (‚Donaueschinger Liederhandschrift‘) **218, 225**
Karlsruhe, LB, Cod. St. Georgen 74 **166–167, 184**
Karlsruhe, LB, Cod. Thennenbach 4 **241–242, 264**
Kopenhagen, KB, Ms GKS 3452 8° **131, 153**
Kopenhagen, KB, Ms Thott. 120 8° **153**
Kopenhagen, KB, Ms Thott. 130 8° **153**

Leiden, UB, Ltk. 276 **3, 32–33, 35, 40–41**
Leiden, UB, Ltk. 294 **42**
Leiden, UB, Ltk. 305 **41–42**
Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Klemmsammlung I,104 **6, 239–264**
London, British Libr., MS Add. 15686 **241**
London, British Libr., MS Add. 15710 **239–240, 242, 264**

https://doi.org/10.1515/9783110759112-015

Mariastein (Kt. Solothurn), Benediktinerkloster, Cod. S 353 **244, 264**
München, BSB, Cgm 270 **184**
München, BSB, Cgm 444 **165, 167, 183**
München, BSB, Cgm 628 **164–167, 169, 171, 180, 182–183**
München, BSB, Cgm 715 **163, 165–167, 182**
München, BSB, Cgm 744 **93**
München, BSB, Cgm 4701 **100, 104–106, 113–114**
München, BSB, Cgm 4997 (‚Kolmarer Liederhandschrift') **165–166, 173, 183–184, 218, 224**
München, BSB, Cgm 5249/64 **183**
München, BSB, Cgm 5919 **218, 226**
München, BSB, Clm 4423 **164, 167, 182–183**
München, BSB, Clm 4660/4660a (‚Codex Buranus') **193**
München, BSB, Clm 10125 **10**
München, BSB, Clm 21107 **165–167, 169, 171, 180, 184**
Münster, Staatsarchiv, Ms. 201 **140, 153**

Niederlande, Privatbesitz (olim Gent, Frau Kervijn de Merendree) **42**
New Haven (Kentucky), Gethsemany Abbey, Ms. 23 **130, 151**
Nürnberg, Germ. Nationalmuseum, Bibliothek, Hs. 42549 **184**
Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Cent. IV, 37 **103**
Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Cent. VI, 54 **103**
Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Cent. VII, 24 **100, 103–106, 113–114**
Nürnberg, Stadtbibl., Cod. Will II, 19.8° **100–101, 103–104, 106, 108–122**

Oxford, Bodleian Libr., MS. Lat. liturg. f. 4 **5, 129–130, 138–141, 143, 150, 153–154**
Oxford, Bodleian Libr., MS. Lat. liturg. e. 18 **128–129, 134, 139–141, 154**
Oxford, Keble College, Ms. 18 **154**

Paris, BNF, Ms. Rothschild 2973 **200**
Prag, NB, XVII.F.30 **91**
Prag, NB, XVII.H.28 **91**
Prag, NB, XVII.J.8 **91**
Prag, Archiv der Prager Burg, Metropolitankapitel St. Veit, E.II.4 **91**

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chigi C VIII 234 **198–199, 201**

Salzburg, UB, Cod. M III 3 **167, 184**
‚Sotheby's Handschrift' (niederländisches Gebetbuch, Privatbesitz) **3, 31–54**
Stockholm, KB, A 192 **244**
Straßburg, Stadtbibl., Cod. B 121 **165, 184**

Trier, Bistumsarchiv, Ms. I 528 **132, 140–141, 143–144, 154**
Trier, Bistumsarchiv, Ms. I 529 **154**

Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH 103 **42**
Utrecht, UB, 1039 **42**

Wien, ÖNB, Cod. 2682 (‚Millstätter Interlinearversion') **213**
Wien, ÖNB, Cod. 2856 **165–167, 182, 231**
Wien, ÖNB, Cod. 2932 **93**
Wien, ÖNB, Cod. 3741 **164–167, 182–183**
Wil, Klosterarchiv St. Katharina, Schwesternbuch **103**
Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. 2.4 Aug. 2° **166, 185**

Verzeichnis der Drucke

Antiphonae, Hymni und Gebett: Welche man pfleget in der Procession / der Brůderschafft der geweychten Gůrteln deß heyligen Vatters Francisci, am ersten Sontag eines jeden Monats zu gebrauchen. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1604 (VD17 12:711072R). [Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1a]. **7, 274, 276–284, 287–293**

Båpstliche Bulla / Vber die grosse Indulgentz und Ablaß / auch von Auffrichtung vnnd Anstellung der Ertzbrůderschafft mit den Strickgůrteln deß H. Vatters Francisci […]. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1604 (VD17 12:104920P). [Exemplar: München, BSB, Asc. 5117 Beibd. 1]. **274, 276**

Båpstliche Bulla / Vber die grosse Indulgentz unnd Ablaß / auch von Auffrichtung vnnd Anstellung der Ertzbrůderschafft mit den Strickgürteln deß heilgen Vatters Francisci […] Darzu seynd auch vonn newem kommen die siben Tagzeiten […]. Ingolstadt: Andreas Angermayer. 1613. [Exemplar: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th O 648]. **276**

Guarinus, Baptista: De ordine docendi ac studendi. Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer. 1489 (GW 11597). **176**

Hortulus animae. Straßburg: Wilhelm Schaffener. 1498 (GW 12969). [Exemplar: München, BSB, Inc.c.a. 293 m.]. **58–62**

Hymnarius von Sigmundslust (BR 9032). Schwaz: Joseph Piernsieder. 1524 (VD16 E 4076). **214**

Indulgencz und Ablaß, Welche nicht allein die Bäpstliche Hailigkeit Sixtus, der fünfft diß Namens […]. München: Adam Berg. 1596. [Exemplar: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th S 1880]. **274**

Kleine Tagzeiten / Stationes, Cron= und andere Gebetter / wie auch Litaneyen von dem heiligen Seraphischen Vatter Francisco […]. Bamberg: Johann Gerhard Kurt. 1709. **280**

Mönch von Salzburg: Got dem aller ho̊chstn̄ jn der ewigen såligkait zů eeren/ Vnd der allerrainysten […] jückfraw Marie zů lob. Augsburg: Melchior Ramminger. 1521 (VD16: J 745). [Exemplar: Berlin, SBB, Hymn. 76]. **5, 161, 165–168, 177–181, 185**

Mönch von Salzburg: Sequentz von vnser lieben fröwen. Ulm: Johann Zainer d. Ä. o. J., 1473 (GW 12290). [Exemplar: München, BSB, Ink M-543]. **5, 161, 166–173, 176–177, 180–181, 185**

Mönch von Salzburg: Sequentz von vnser lieben frowen. Straßburg: Heinrich Knoblochtzer. o. J., um 1482/ um 1481–1484 (GW 12291). [Exemplar: München, BSB, Ink M-544]. 5**, 161, 165–168, 172–177, 179, 181, 185**

Sifrid, Heinrich: Heilig Seraphisch Liebbrin[n]endes Hertz. Innsbruck: Daniel Mayr. 1631 (VD17 19:730962L). [Exemplar: München, UB, 0014/W 8 Asc. 357]. **278**

[…] tewtsch ymni oder lobgesange mit versen […]. Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer. 1494 (GW 13746). **168**

‚Wurzgarten'. Straßburg: Johannes Grüninger. 1501 (VD16 H 5077; BR 7509). [Exemplare: Freiburg i. Br., UB, A 1229 [Inv.-Nr. 11474] und Berlin, SBB, Eq 9409]. **62–79**

Personenregister

Adhemar von Monteil **99**
Agricola, Alexander **199–200**
Alamire, Petrus **198–199**
Albertus Magnus **11, 89**
Albrecht IV. von Bayern **235**
Ambrosius von Mailand **283**
Anna (Hl.) **2, 9–24**
Angermayer, Andreas **7, 274, 276, 281, 289**
Antonius von Padua **280**
Arnoldi, Heinrich **245, 250**
Augustinus von Hippo **33, 92, 130, 151–154, 204**
Augustus (Kaiser) **169, 171**

Barbara (Hl.) **32, 39–42**
Beheim, Michel **7, 217, 219–221, 227, 232–233, 235–236**
Belting, Hans **197**
Benevieni, Domenico **202**
Benjamin, Walter **203**
Berg, Adam **274**
Bernhard von Clairvaux **11, 13, 61, 92, 99, 135, 194–195**
Beutler(in), Magdalena **240, 254**
Binchois, Gilles **199–200**
Bonaventura **11, 58–60, 62, 77, 195, 204, 239, 291**
Bout(t)on, Philippe **198**
Buber, Martin **107**

Cäcilia von Rom **42**
Capocci, Rainer **279–280**
Cassianus, Johannes **101**
Cotto, Johannes **201**

Dietrich von Apolda **6, 240, 243, 245, 250, 254, 258**
Dufay, Guillaume **191**
Dürer, Albrecht **190**

Ebner, Margareta **254**
Eder, Wolfgang **276**
Eislinger, Ulrich **215**
Elebeke, Elisabeth **152**
Elebeke, Mechthild (Mette) **131, 154**
Elebeke, Tiburg (Tibbeke) **131, 152**
Elisabeth von Bayern **244**
Elisabeth von Thüringen **6, 32, 39, 41–43, 239–264**
Elisabeth von Winsen **134, 152**

Ficino, Marsilio **189, 202**
Flasche, Rainer **4, 106, 111**
Franziskus von Assisi **29, 32–33, 39, 42, 194, 239, 240, 242, 264, 271–293**

Gaffurio, Franchino **198**
Gaspar van Weerbeke **198–199**
Gertrud von Helfta **253**
Ghiselin, Johannes **200**
Glarean (Heinrich Loriti) **198, 201**
Graßmann, Jodokus **275**
Gregor IX. (Ugolino dei Conti di Segni, Papst) **280**
Gregor der Große **135, 140–141, 144, 153, 204**
Grote, Geert **34, 43**
Grüninger, Johannes **62, 64, 78**
Guillaume de Machaut **191**

Haimo von Halberstadt **12**
Hainhofer, Philipp **275**
Hamm, Berndt **89, 109, 272**
Hartwig von Erfurt **103**
Häußling, Angelus **9**
Heinrich Eger von Kalkar **201**
Hermann von Reichenau **99**
Hugo von St. Viktor **87, 189**
Humbertus de Romanis **109**

Isaac, Heinrich **198, 200**

Jaeggi, Rahel **107**
Jacopone da Todi **194**
Jean le Charlier de Gerson **205**
Johanna I. (Kastilien) **199**
Ps.-Johannes von Kastl **101**
Johann von Neumarkt **90, 94–95**

Josquin des Prez **189, 197–208**
Julian von Speyer **278–279, 284**

Karl IV. (HRR) **81–82, 95**
Katharina von Alexandria **29, 31**
Knoblochtzer, Heinrich **5, 161, 165–168, 172–177, 179, 181, 185**
Konrad von Bondorf **239, 242**
Konrad von Marburg **241**
Konrad von Würzburg **167–168, 183, 185**
Kunera von Rhenen **32–33, 40, 42**

Langmann, Adelheid **254**
Laufenberg, Heinrich **184, 214, 233**
Ludwig IV. von Türingen **255**

Margaretha von Kenzingen **240–241**
Maria von Burgund **199**
Marquard von Lindau **101**
Martin von Tours **29, 33, 40, 42**
Maximilian I. (HRR) **199**
Mayr, Daniel **274**
Mechthild von Hackeborn **253**
Mechthild von Magdeburg **253**
Milíč von Kremsier **4, 81–96**
Mönch von Salzburg **5, 159–186, 214–215, 218, 226, 228, 231–233, 248**
Mostl, Ulrich **218, 226**

Nider, Johannes **101, 103**
Niklasin, Kunigunde **104–105**
Nikolaus von Kues **206**
Nunnenbeck, Lienhard **216, 230–231**

Ockeghem, Johannes **202**
Orlando di Lasso **202**

Panofsky, Erwin **197**
Petrus von Compostella **99**
Philipp I. (Kastilien) **198–199**
Philippe de Vitry **191**
Pierluigi, Giovanni (da Palestrina) **279**
Pilgrim II. von Puchheim **160, 163**
Pius IX. (Giovanni Maria Mastai Ferretti, Papst) **11**
Pfort, Peter **216–217**

Raimund von Capua **101**
Ramminger, Melchior **5, 161, 165–168, 177–181, 185**
Reisch, Gregor **250**
Rogier van der Weyden **196–197, 202–203**
Rosa, Hartmut **4, 106–107, 111–112**
Rümlin, Wilhelm **105**
Rue, Pierre de la **199–200**

Sachs, Hans **216–218, 220–224, 227–228, 233, 235**
Schaffener, Wilhelm **58, 64**
Schreiberin, Kunigunde **101–104**
Schütz, Heinrich **194**
Sedulius, Caelius **10**
Senfl, Ludwig **200**
Seuse, Heinrich **14, 42, 101, 192–193, 195**
Sibilla von Bondorf **239–241, 248, 258**
Sifrid, Heinrich **7, 274–275, 278**
Singer, Caspar **217–218, 220–223, 227**
Sixtus V. (Felice Peretti di Montalto, Papst) **271, 274, 276, 279**
Steimer, Magdalena **241**
Steinhöwel, Heinrich **169, 173**
Susanna von Falkenstein **240**

Thomas von Aquin **11, 89**
Thomas von Capua **279–280, 282–283**
Thomas von Celano **279, 284**
Tinctoris, Johannes **206**
Töbing, Anna **5, 129, 131–132**
Töbing, Heinrich d. J. **131**
Tucherin, Katharina **103**

Venantius Fortunatus **127, 283**
Vinders, Hieronymus **200**
Vogt, Elisabeth **240–241, 245**

Walther von der Vogelweide **193**
Warburg, Aby **5, 190**
Wermboud van Boskoop **33, 40, 42**
Wilhelm von Saint-Thierry **204**

Zainer, Johann d. Ä. **5, 161, 166–173, 176–177, 180–181, 185**

Werkregister

Das Werkregister umfasst sowohl literarische als auch musikalische Werke. Den lateinischen geistlichen Liedern werden jeweils die sie übertragenden, adaptierenden oder anzitierenden volkssprachlichen Titel untergeordnet. Die Ziffern und Siglen in Klammern verweisen auf die ID-Nummern des Berliner Repertoriums und des RSM.

Ab infantia **252**
– Von miner kintheit ist mit mir vff gewachssen die erbarmung **252**
Advenisti desiderabilis **130, 135, 151–154**
Aeterna Christi munera (BR 12367) **283**
Alma redemptoris mater (BR 7121) **215, 219**
– Nün mercket aüf die süssenn wort ([1]Eisl/1) **215–216, 219**
Angeli, archangeli *s. Heinrich Isaac* **198, 200**
A solis ortus cardine (BR 6276) **69, 213**
– Van dem upgange der sunnen went (BR 6398) **214**
– Van der vestene der sunnen upgange (BR 6300) **214**
– Van des de sunne un upgheit (BR 6301) **214**
– Verr von der sunne ufegang (BR 6338) **214**
– Von anegeng der sunne klar (BR 6302) **214**
– Von dem beginn des aufgangs der sunnen (BR 8627) **214**
– Von dem angell der sun auffgang (BR 6378) **214**
– Von sunnen ufrunst anegenge (BR 6283) **213**
– Vom auf- und nidergang der sunn (BR 6343) **214**
– Vom sunnen uff gang biß zum end (BR 6395) **214**
– Wir söllen mit gesang loben (BR 8221) **213–214**
– Wir söllen unsern herren ihesum cristum mit gesang loben (BR 11389) **214**
Asperges me **129**
At caenam agni providi (BR 7104) **283**
Aurora lucis rutilat (BR 7134) **59, 66**
Ave gemma speciosa **246**
– Gegrüsset sigestu schöner gymme **246–247**
Ave Maria **91, 193, 218, 224–225, 240, 246, 253–255, 257–258**
– Ave ein seldenricher nam ([1]Regb/7/8, BR 10529) **218**
Ave Maria ancilla sanctae trinitatis **62**
Ave maris stella (BR 6860) **34, 59–60, 67, 199, 216, 228**
– Ave Maris stella ich grües ([2]S/44, BR 8316) **228**
– Ave, maris stella, ich grüße / dich Maria ([2]S/31) **216**
– Gegrüßt syest, möres stern (BR 10921) **67**
Ave mundis spes Maria **61**
Ave praeclara maris stella (BR 6261) **78, 229, 232**
– Ave durchlüchte stern des mers *s. Sebastian Brant* (BR 6555) **233**
– Ich gruess dich gerne meres sterne lucerne *s. Mönch von Salzburg* (BR 6495) **233**
– ‚Mariensequenz aus Muri‘ (BR 6249) **233**
– ‚Mariensequenz aus Seckau‘ (BR 7848) **233**
– O maria steür mich in hodie ([1]Römer/1/3) **216**
Ave quae sublimaris *s. Alexander Agricola* **200**
Ave rosa sine spinis *s. Ludwig Senfl* **200**
Ave sanctissima Maria mater die **61**
Ave vivens hostia (BR 6658) **232**
– Ave lebende hostia die warheit und das leben *s. Ludwig Moser* (BR 13613) **233**
– Ave lebendes oblat warheit unde leben *s. Mönch von Salzburg* (BR 8944) **233**
– Gegruest seiest edle hostia die warhait und das leben (BR 8956) **233**
– Gruesset seist dus lebentiges oblat Christe unser leben (BR 8952) **233**
– Ich gruß dich lemtigs hostia du warheit und das leben (BR 8954) **233**
– Pist geruest du lebntige speisz die warhait und das leben (BR 8960) **233**

Beata Christi passio (BR 7144) *s. Bonaventura* **60**
Beata nobis gaudia (BR 7145) **283**
Benedicta semper sancta (BR 7146) **216, 230**
– Nün sey ewig gebenedeit ([1]Nun/33) **216**
– Ob ich der hohen gotheit frey ([1]Nun/8) **216, 230**
– O here got nün gib mir sige ([1]Nun/22) **230**
Bordesholmer Marienklage **193**

Caelorum candor splenduit *s. Rainer Capocci* **279–280, 282, 292**
– Der Himmel gibt ein klaren Schein **279, 292**
Caeli cives adplaudite (BR 7148) **32**
Canticordum au pélerin *s. Jean Gerson* **205**
Cantuagium *s. Heinrich Eger von Kalkar* **201**
Carmen Paschale *s. Caelius Sedulius* **10**
Carmina Burana **193**
Christe, qui lux es et dies (BR 6637) **60, 70**
– Criste, der bist das liecht und tag (BR 7509) **70**
Christe redemptor omnium (BR 7158) **59, 66, 283**
Christum ducem (BR 7162) *s. Bonaventura* **60**
Circumdederunt me viri mendaces **193**
Credo Angeli archangeli *s. Pierre de la Rue* **200**
Collationes Patrum *s. Johannes Cassianus* **101**
Comme femmes [desconfortée] **199**
Concede mihi quesumus **61, 292**
Conditor alme siderum (BR 7165) **36–37**
Confiteor tibi domine **60**
Cum rex gloriae **129–130, 135, 138**
Crucem pro nobis subiit (BR 7170) *s. Bonaventura* **60**
Crucis Christi mons Alvernae **277–278**
– Der Berg Alverne wol bekannt **278**
Curs von Sant Anna **2, 14–18, 20, 22**
Cursus beatae Marie virginis **58**
Cursus Bonaventurae de passione Christi *s. Bonaventura* **58–59**
Cursus de passione Christi compositus per Johannem papam XXII. **58**

Das fließende Licht der Gottheit *s. Mechthild von Magdeburg* **253**
Das Guldein Abc *s. Mönch von Salzburg* **5, 161–164, 166–168, 171–172, 176–177, 179, 181**
De beryllo *s. Nikolaus von Kues* **206**
Decus morum Dux minorum *s. Thomas von Capua* **283, 291**
– Franciscus zwar ohn arg List **280, 282–283, 291–292**
Der Heiligen Leben **16, 245–246**
De Sacramentis *s. Hugo von St. Viktor* **88**
Deus qui beatissima virginem Mariam **61**
Deus, qui Ecclesiam **279, 289**
– O Gott, der du in deinem Thron **279, 289**
De virtute orandi *s. Hugo von St. Viktor* **189**
Dignare me laudare te **216**
– Dingnare me laudare de ([1]Nun/5) **216**
– Mach mich wirdig maria rein ([1]Nun/39) **216**
Die 24 goldenen Harfen *s. Johannes Nider* **101**
Die Benediktsregel **18, 21**
Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers *s. Heinrich Schütz* **194**
Dodekachordon *s. Glarean* **198, 201**

Ecce lignum crucis, venite adoremus **201**
Engelthaler Schwesternbuch **254**
Excellentissima gloriosissima **62**
Exsultet caelum laudibus (BR 7187) **283**
Exsulta Sion filia **240**

Fit porta Christi pervia (BR 7194) **34, 59–60, 69**
– Die port Cristi ist uffgethon (BR 7916) **69**
Flete fideles animae **193**
Francisci floret hortulus **277, 279, 282, 291**
– Francisci Orden ist bekand **279, 282, 291**

Gaude Sion quod egressus (BR 13492) **32**
– Froewe dich, Syon (BR 16294) **248, 257**
Gaude virgo mater Christi **61**
Gratias tibi ago domine **60**

Historiæ sacræ epitome *s. Haimo von Halberstadt* **12**
Horae compassionis beatae Mariae virginis **58**
Hora, qui ductus tertia (BR 7215) *s. Bonaventura* **60**

Horologium Sapientiae s. *Heinrich Seuse* **101**
Hundert Betrachtungen s. *Heinrich Seuse* **14**
Hymnum festivae gloria (BR 14298) **63**

Iam lucis orto sidere (BR 7223) s. *Ambrosius von Mailand* **283**
Illumina oculos meos **61**
Illumina quesum domine **60**
In die resurrectionis meae **129–130, 138**
In passione domini (BR 7231) s. *Bonaventura* **60**
Inviolata, integra et casta s. *Johannes Ghiselin* **200**
Itinerarium mentis in Deum s. *Bonaventura* **195**

Joseph, lieber nefe mein s. *Mönch von Salzburg* **159**
Jubilus Sancti Bernhardi (BR 6654) s. *Bernhard von Clairvaux* **61**

Lauda filia Sion **252**
– Lob du tochter syon Fröwe dich **252**
Laudes salvatori **138, 140**
Laudismus de sancta cruce (Recordare sanctae crucis) s. *Bonaventura* **62**
Legatus divinae pietatis s. *Gertrud von Helfta* **253**
Legenda aurea **16, 245**
Legenda maior s. *Bonaventura* **239**
Libellus de dictis quatuor ancillarum **246, 250**
Liber specialis gratiae s. *Mechthild von Hackeborn* **253**
Lukaspassion s. *Heinrich Schütz* **194**
Lux divinitatis s. *Mechthild von Magdeburg* **253**
Luzerner Weltgerichtsspiel **109**

Magnae die laetitiae (BR 7256) **63**
Magne pater Augustine (BR 7258) **32**
Manum sua aperuit **252**
– Si hatt ir hand dem der do nút hatt vf geton **252**
Memento obsecro dulcissima mater **61**
Memento, salutis auctor (BR 7134) **59, 67**
Missa comme femme desconfortée s. *Heinrich Isaac* **200**
Missa Stabat mater s. *Hieronymus Vinders* **200**
Münchener Weltgerichtsspiel **109**
Murbacher Hymnen **213**

Nuper rosarum flores s. *Guillaume Dufay* **191**
Nymphes des bois s. *Josquin des Prez* **202**

O beata sponsa Christi **246**
– O selige gemahel Christi **257**
O bone iesu o dulce iesu **61**
O Du selige gemahel Christi **245–246**
O Jesu dulcissime **60**
O omnipotens sempiterne deus **60**
Obsecro te domina mea sancta **61**
Offenbarungen s. *Margareta Ebner* **254**
Offenbarungen s. *Adelheid Langmann* **254**
Ora pro nobis, beatus pater noster **280, 289**
– Bit fuer uns / o Framcisce fromb **280, 289**
Orate pro nobis sancti Dei omnes de ordine Minorum **280, 291**
– Ir Heyligen bittet allzugleich **280, 291**
Oratio sive contemplatio de sancta Elisabeth s. *Heinrich Arnoldi* **245, 250**

Passagen-Werk s. *Walter Benjamin* **203**
Palästinalied s. *Walther von der Vogelweide* **193**
Paternoster **91, 254**
Planctus ante nescia **193**
Plaude turba paupercula s. *Rainer Capocci* **277, 290**
– Frew dich du armer Hauff zu gleich **277, 280, 282, 290**
Pontificale Romano-Germanicum **129**
Proles de coelo prodiit (BR 11764) **277, 279, 282, 289–290**
– Franciscus ist von Gott gsand s. *Gregor IX.* **277, 290**
Protevangelium des Jacobus **11, 16**
Pseudo-Matthäus-Evangelium **11, 16**

Qualia ibi tunc fuerunt gaudia **130**
Quem terra, pontus, aethera (BR 7309) **59, 64**
– Den erde, mer und himel all (BR 16647) **64**

Qui iacuisti mortuus (BR 7310) *s. Bonaventura* **60**
Qui pressura (BR 7311) *s. Bonaventura* **60**

Regina caeli *s. Johannes Ghiselin* **200**
Resonet in laudibus **201**
Rex, Christe, clementissime (BR 7317) **59, 67**
– O Christe, aller miltester künige (BR 16648) **67**

Salve festa dies (BR 6651) *s. Venantius Fortunatus* **4–5, 127–133, 135–142**
– Also hillich is de dach (BR 12800) **127**
Salve regina (BR 6941) **4, 91, 99–100, 108–111, 217–219, 223–229, 231–232, 234–235**
– Ave ein seldenricher nam ([1]Regb/7/8, BR 10529) **218**
– Ave Maria künigin ([1]Frau/26/3, BR 10524) **218**
– Bis gegrůsset kunigyn der baremherczikeit (BR 10577) **99–106, 108–122**
– Salve gegrüsset seystu aller engel frau (BR 10114) **100**
– Salve got grüs dich junckfraw rain ([1]Mönch/5/9, BR 9812) **218, 226**
– Salve ich grüs dich reigina ([1]Singer/2/2, BR 10509) **217, 221**
– Salve ich grües / dich reigina der engel ([1]Frau/22/4, BR 10522) **218, 222**
– Sal / ve ich grües dich schone ([2]S/29, BR 10573) **217, 220**
– Salve küngein / der barmung schrein ([1]Beh/49, BR 10370) **217, 219**
– Salve reigina künigein ([1]Barz/1, BR 10514) **217, 223**
– Salve regina mater misercordie ([1]Römer/1/1, BR 10531) **218, 225**
– Sich freut hercz mut vnd sine ([2]S/40, BR 10574) **217, 223**
Salve sancta parens (BR 7326) **14–15, 17–22**
– Grüeßt bistus, Anna, du heÿlige gepererin (BR 14978) **9**
Salve sancte pater *s. Thomas von Capua* **277, 279, 282, 289**
– Francisce gegruesset bist **279, 282, 289**
Sedit Angelus **129–130, 135–136, 138**
Sieben Ave Maria *s. Elisabeth von Türingen* **257–258**
Signasti Domine servum tuum Franciscum **280, 292**
– Franciscus fuenff Wunden tregt groß **277, 280, 292**
Spiritualis philosophia *s. Ps.-Johannes von Kastl* **101**
Stabat mater dolorosa (BR 6719) **57, 61, 71–72, 77, 193, 197**
– Die můter was ston vol schmertzen (BR 7462) **72**
Summae deus clementiae (BR 7341) **283**

Te agnum sine macula **135–136, 146**
Te Deum (BR 16062) **15**
Tempora florigero rutilant distincta sereno *s. Venantius Fortunatus* **127**
Tenebrae factae sunt **193**
Tractatus de cantici *s. Jean Gerson* **205**
Tu, qui velatus faciae (BR 7356) *s. Bonaventura* **60**

Veni creator spiritus (BR 6297) **34, 82, 232**
Veni sancte spiritus (et emitte caelitus) (BR 6869) **4, 81–83, 96, 217, 230–231**
– Kum, / heilliger geist, sent dein gleste ([1]Zorn/4/25) **231–232**
– Lucas hat vns beschrieben ([2]Pfort/1) **217**
– O Du sůszes lieht der herczen, du heiliger geist, gerůch ze kumen yn v̊nser sele *s. Milíč von Kremsier* **82–83, 95**
– Ó svatý Duše, jenž si světlost srdcí, rač zavítati v našě dušě *s. Milíč von Kremsier* **82, 91, 95**
Veni sancte spiritus (reple tuorum corda fidelium) (BR 6864) **82**
Veni, spiritus alme, orphanorum paraclite, veni **232**
– Kum, senfter trost, heiliger gaist ([1]Mönch/5/2) **231**
Verbum bonum et suave (BR 7102) **72, 75, 78**
– O gůtes und süsses wort (BR 6638) **75**
Vexilla regis prodeunt (BR 7362) **283**
Victimae paschali laudes (BR 7363) **139–140**

Vidi aquam **129–130, 135, 138, 144**
Vierzehn geistliche Jungfrauen **15**
Vigiliae mortuorum **59**
Virgo sub aetheriis *s. Alexander Agricola* **200**
Vita S. Elisabeth *s. Dietrich von Apolda* **6, 240, 250, 254, 258**
– anonyme oberdt. Übers. **240**
Vita venerabilis presbyteri Milicii **81–82, 95**